FICTION HOUSE
فکشن کا اسلوب
خالد محمود خان

خالد محمود خان

مصنف کی رائے سے ادارہ کا متفق ہونا ضروری نہیں

کتاب کی کمپوزنگ طباعت، تصحیح اور جلد سازی میں پوری احتیاط کی جاتی ہے۔ بشری تقاضے سے اگر کوئی غلطی یا درست نہ ہوں تو از راہ کرم مطلع فرمائیں۔ تاکہ اگلے ایڈیشن میں ازالہ کیا جائے۔ (ناشر)

نام کتاب	:	فکشن کا اسلوب
مصنف	:	خالد محمود خان
اہتمام	:	ظہور احمد خاں
پبلشرز	:	فکشن ہاؤس، لاہور
کمپوزنگ	:	فکشن کمپوزنگ اینڈ گرافکس، لاہور
پرنٹرز	:	سید محمد شاہ پرنٹرز، لاہور
سرورق	:	ریاض ظہور
اشاعت	:	2019ء
قیمت	:	-/350 روپے

تقسیم کار:

فکشن ہاؤس: بک سٹریٹ 68- مزنگ روڈ لاہور، فون: 042-36307550-1,37249218

فکشن ہاؤس: 52,53 رابعہ سکوائر حیدر چوک حیدر آباد، فون: 022-2780608

فکشن ہاؤس: نوشین سنٹر، فرسٹ فلور دوکان نمبر 5 اردو بازار کراچی، فون: 021-32603056

لاہور ○ کراچی ○ حیدر آباد

e-mail: fictionhouse2004@hotmail.com

فکشن کے

طالب علموں

اساتذہ

تحقیق کاروں

اور

تخلیق کاروں

کے نام

فہرست

اعترافات

یارِ جاں ڈاکٹر محمد ساجد خان کی قربت میں ادب کی فہم کی کوشش شروع کی۔ڈاکٹر سہیل بلوچ کی رفاقت میں ''فکشن کا اسلوب'' پر کام شروع کیا۔ڈاکٹر بلوچ اردو ادب کا یگانہ تجزیہ کار ہے۔مجھ اس نے جی۔این۔لیش G.N.Leach کی کتاب سٹائل آف فکشن Style Of Fiction کی فوٹو کاپی تھماتے ہوئے کہا ''لو اس کا مطالعہ کرو ہو،سکتا ہے کہ تم اس پر کام بھی کرنا چاہو''۔وہ میرے تجزیہ کے انداز اور ''دانش واری'' سے خاصا متاثر لگتا تھا۔

''فکشن کا اسلوب'' تحریر کرنے میں جی۔این۔لیش کی تحقیق بنیادی محرک ہے اور میری تحریر میں اسی سے استفادہ ہے۔

یہ پرانی کتاب میرے لئے نئے تجزیہ کے انداز سے بھرئی ہوئی تھی۔فکشن کا اس انداز میں تجزیہ اردو زبان میں مشاہدہ نہیں کیا تھا۔اس کا مطالعہ میرے لئے بہت انوکھا تجربہ تھا بلکہ حیرانیوں سے بھرپور بھی۔اس کتاب کے مصنف نے لسانیات Linguistics کے اصولوں کے مطابق فکشن کے تجزیہ کا انداز اختیار کیا۔لفظوں کے انتخاب سے کسی کہانی کار کی پوری شخصیت کا عکس اور اس کی نفسیات کا بھرپور جائزہ مل جاتا ہے۔انگریزی زبان کے لفظ فکشن ''Fiction'' میں وہ تمام اصناف شامل ہیں جن میں کہانی ہوتی ہے۔البتہ اردو زبان میں اتنا جامع لفظ دستیاب نہیں ہے۔فکشن کی تمام تر،نثری اور شعری اصناف،یعنی ناول،افسانہ،ڈرامہ،داستان،مثنوی، شاہ نامہ، میں کہانی مشترک جوہر ہے۔یہ تمام اصناف از خود قابل شناخت ہیں مگر ان کی درمیان

ایک مضبوط رشتہ کہانی سے پیدا ہو جاتا ہے۔ کہانی چونکہ فکشن کی تمام اصناف میں مشترکہ جوہر ہے اس لئے کہانی کار کا مختلف اصولوں کے مطابق تجزیہ لازم ٹھہرتا ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لئے جمالیاتی، کیفیاتی، مقداری، لسانیاتی، تہذیبی معاشرتی، بشریاتی اور نفسیاتی اصول آزمائے جاتے ہیں۔

میں نے ہر چند کوشش کی کہ ان اصولوں کی آسان وضاحت کی جائے اور اردو، انگریزی ادب کے شاہ پاروں میں سے تجزیہ کی مثالیں دی جائیں، جو ہمارے تعلیمی اداروں میں عام طور پر نصاب میں شامل ہوں۔ ان اصولوں کا اردو ادب اور انگریزی ادب کے شاہ پاروں پہ انطباق ہمارے مستقبل کے طالب علموں اور تجزیہ کاروں کے لئے آسانیوں کا باعث ہوسکتا ہے۔ مجھے تجزیہ کے اصولوں کی تشریح کرنے میں جس قدر مشکل کا سامنا ہوا اس سے دو چند لطف ادبی شاہ پاروں کی مثالوں کے تجزیہ سے حاصل ہوا۔ میں ان تمام کرم فرماؤں کا احسان مند ہوں جو مجھ سے کسی بھی طرح متعلق ہیں۔ کسی کی فون کال کو نظر انداز کیا، کسی کے پیغام کا جواب نہ دیا، کسی نے ملنا چاہا تو اسے مل نہ پایا۔ مگر میری ان تمام تر زیادتیوں کا نتیجہ ''فکشن کا اسلوب'' کی پیش کاری کی صورت میں نکلا۔ میرا خیال ہے صبر کا یہ ثمر جس قدر میرے لئے اہم ہے اس سے زیادہ شیریں میرے احباب کے لئے ہے۔ اس کتاب کے متن کی جو شکل ہے وہ فاروق احمد نے اپنے فن سے مصور کی ہے۔ پروفیسر الیاس کبیر نے شبانہ روز محنت سے اس مسودہ کو نکھارا، سنوارا۔ وہ میرے دوست تو ہیں ہی، محسن بھی ہیں۔ ان کا یہ رویہ میرے لئے کسی مبالغہ کی بجائے محبت کی طرح ہے۔

علی خالد اعلیٰ تعلیم کے لئے انگلستان سدھار گیا۔ عائشہ خالد یونیورسٹی کے برآمدوں کی سیڑھیوں پر جا بیٹھی۔ احمد خالد سکول سے مسجد اور مسجد سے موسیٰ رضا کے گھر ''اپنے والدین'' یعنی حبیب بھٹی صاحب کے خاندان کی طرف نکل گیا۔ سب محو پرواز ہیں اور ایسا ہی ہونا چاہئے۔ ہم نے بھی ایسا ہی کیا تھا۔ سب ایسا ہی کرتے ہیں۔ یہ عمل جتنی بڑی حقیقت ہے اسی قدر گہری اداسی کا

باعث بھی۔ مگر یہ ہے بہت بھی لازم۔

اس قدر گردابِ ہستی کا تھا منظر دل فرب
میری سیپوں کی تمنا ساحلوں پر رہ گئی

میں اور میری بیگم، کوثر خالد ان لوگوں کو دیکھنے سمجھنے کی کوشش کرتے رہتے ہیں جن کے بچے حصولِ علم اور تلاشِ روزگار میں دیس پردیس پدھار گئے۔ سب کے لئے دعائیں۔

خالد محمود خان

B-316، سٹریٹ 16، گورنمنٹ ایمپلائز سوسائٹی

فیز III، ماڈل ٹاؤن لنک روڈ، لاہور

khalidmk8@gmail.com

اُردو کی اسلوبیاتی تنقید اور
''فکشن کا اسلوب''

اسلوبیات کے حوالہ سے بالخصوص، اُردو ادب کے انتقادی متعلقات کا بہ نظرِ تحقیق جائزہ لیا جائے تو نمایاں طور پر احساس ہوتا ہے کہ۔۔۔ مقابلتاً نثری ادب کے، اہلِ نقد ونظر کو شعری ادب کہیں زیادہ مرغوب رہا ہے۔ مضامین یا مختصر مقالہ جات کی بعض مستثنیات سے قطع نظر۔۔۔ شاذ ہی ایسی مثالیں میسر آتی ہیں کہ کسی اہل الرائے نے بر بنیادِ اسلوب نثری اصناف میں سے کسی مخصوص صنف کو کتابی جواز دے کر قدر افزائی کا موجب خیال کیا ہو۔۔۔ اس حوالہ سے خالد محمود خان کا اوّلین امتیاز تو یہی بنتا ہے کہ انھوں نے اُردو فکشن کو عالمی سطح پر مروّجہ اور زیرِ عمل جدید تر تحقیقی رجحانات کی روشنی میں پرکھے جانے کے لیے ایک ایسا راستہ ہموار کیا ہے جس نے وابستگانِ اُردو ادب وتنقید کے لیے نئے اِمکانات تک رسائی اور رسوخ کی مسافت کو زیادہ سہل اور بارور بنا دیا ہے۔ رہا معاملہ اُردو اہلِ نقد ونظر کا شعری ادب کی جانب زیادہ راغب یا ملتفت ہونے کا تو اس کی وجوہ تعبیرات ایک الگ بحث کی متقاضی ہیں۔ تاہم اسلوبیات کے حوالہ سے تنقیدی میکانیات کا جائزہ لیا جائے تو اس نتیجے پر باآسانی پہنچا جا سکتا ہے کہ اگر شعری تنقید کے جملہ دائرۂ کار سے عروضی اصطلاحاتی نظام کے وضع کردہ جمالیاتی معیاراتِ قدر کو تنقیدی عملیے سے ذرا فاصلے پر رکھا جائے تو شعری اور نثری ادب کی جملہ اصناف، تعبیراتِ قدر میں یکساں تعینات کی متقاضی قرار پاتی ہیں، گویا اپنی فیض یاوری کے لحاظ سے ''فکشن کا اسلوب'' صرف فکشن کی حدود وقیود تک مخصوص نہیں ہے بلکہ اقلیمِ ادب کے دیگر گوشہ ہائے اصناف تک اثر انداز ہونے کی برکات کی بھی حامل کتاب ہے۔

تنقیدی لحاظ سے اُردو نثری ادب کے مغائرت کا شکار ہونے کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ عالمی سطح پر معیاری ادبی تقابل کے تناظر میں اُردو نثری ادب کو درجہ بندی کی رُو سے کسی خاص مقام کے قابل خیال نہیں کیا گیا۔ نتیجتاً اُردو نثری ادب تنقیدی طور پر جدید تخصیصی مظاہر سے تہی داماں دکھائی دیتا ہے۔ دیکھا جائے تو انتقادیاتِ اُردو ادب میں ہمیشہ سے یہ مسئلہ درپیش رہا ہے کہ ہماری تنقید نظریہ سازی کے حوالہ سے خود کفالتی ذمہ داریوں سے کم آشنا رہی ہے کیونکہ ہمارے ہاں اپنی تنقید کو نظریہ سازی کی ضرورت سے ماورا خیال کرتے ہوئے۔ مبادیاتی واجبات کی ادائیگی کے لیے حسبِ ضرورت مغربی معیارات واوزار درآمد کیے جانے کی سہل پسندی کا رواج عام رہا ہے۔ اگر علمی تعامل کے اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ عمل ہرگز ہرگز ایسا ناروا بھی نہیں ہے۔۔۔ اصل المیہ یہ ہے کہ ایسے درآمدہ تنقیدی معیارات و میکنزم کو اُردو تنقید کی فکری سطح پر اطلاقاتی طور پر قابلِ قبول بنائے جانے کے کسی ٹھوس جواز سے اکثر و بیشتر محروم رکھا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خصوصاً مغربی ادبیات دیگر سماجی علوم کے فکری نتائج کے لسان وادب پر تنقیدی اطلاقات کے جس طرزِ کار اور سطحِ شعور سے مستفید ہو رہی ہے، ہمارے ہاں اس نوع کے اخذِ کار کا طریق مروّج نہیں ہو پایا، جس کی بنا پر اُردو تنقید کا جدید اسلوبیاتی طرزِ عمل سے فاصلہ اور اجنبیت برقرار رہی۔

آج ''اسلوب'' بطورِ اصطلاح جس معنویت کا مرجع قرار پایا ہے اس کی نظری پرورش و پرداخت درحقیقت دیگر سماجی علوم بالخصوص لسانیات کے فکری تعینات کا ادب پر اطلاقات کا نتیجہ ہے۔ بیسویں صدی کے نصف دوم کے مابعد اطلاقی لسانیات کے فروغ کے حاصل کے طور پر ''اسلوب'' نے معنوی لحاظ سے ایک نئی شباہت اور شناخت پائی، یہی وہ زمانہ ہے کہ جب لسانی طور پر صوتی، صرفی، لغوی، نحوی اور معنیاتی مخصوصات کے ساتھ جزیاتی جامعیت کی تلاش کا چلن رواج پایا اور اصطلاحی حوالہ سے ''اسلوب'' لسانیات کی ہیئتی توضیح کا معاملہ ٹھہرا مزید برآں۔۔۔ تنقید نے اپنی روایتی، موضوعی یا تاثراتی دائرۂ عمل سے آگے کی پیش رفت کے لیے نئے پیرامیٹرز اور نئے ٹولز کے استعمال کو لازم خیال کرنا شروع کیا۔

جہاں تک اسلوب کی روایتی معنویت کا معاملہ ہے اِس اَمر میں دو آراء نہیں ہیں کہ اسلوب کسی ادیب یا شاعر کو تخلیقی حوالہ سے امتیازی شناخت بہم پہنچانے والے عناصر کے حاصل جمع

کو کہا جاتا ہے۔ اُردو میں تنقیدی حوالہ سے مطبوعاتی سطح پر ''اسلوب'' کو بطور اصطلاح استعمال کرنے کے ابتدائی شواہد ہمیں محی الدین قادری زور کی کتاب جو ''اُردو کے اسالیب بیان'' کے نام سے ۱۹۲۷ء میں منصہ شہود پر آئی، سے ملتے ہیں۔ یہ کتاب اس دور کے ممتاز نثر نگاروں کے تخلیقی کام کے جائزے پر مبنی ہے۔ گویا اصطلاحی طور پر اُردو میں ''اسلوب'' یا ''اسلوبیات'' کے تنقیدی جواز کے اثبات کے لیے ہمیں مغربی تنقید پر نظر ڈالنے کی ضرورت نہیں ہے، غالباً اسی وجہ سے پروفیسر عبدالغنی کو کہنا پڑا کہ ''اسلوبیاتی تنقید میں صرف ایک بات نئی ہے کہ اُسے اسلوبیات کہا جا رہا ہے۔''

اسلوب کی قدیم اصطلاحی معنویت کے حوالہ سے توضیحات کو سمیٹتے ہوئے ن۔م۔راشد نے کہا تھا کہ اسلوب کسی ادیب کے تخلیقی عملیے کی اس خصوصیت کو کہتے ہیں جس کا تتبع ناممکن قرار پا جائے۔۔۔اور اسلوب کی جدید اصطلاحی معنویت کے لیے اگر نقاد۔۔۔تخلیق کو تخلیق کار کے ''فنگر پرنٹس'' قرار دیتا ہے، تو بظاہر یہ بھی کوئی نئی بات نہیں ہے۔۔۔تاہم آج کی تنقید میں اگر اسلوب کو بطور اصطلاح استعمال کیا جائے گا، تو اس سے مراد وہی تصوّر لیا جائے گا جو لسانیات اور ادب کے تفاعل کی پیداوار ہے، لہٰذا اسلوبیات اپنے مطالعے کا آغاز اس نقطۂ نظر کی بنیاد پر کرتی ہے کہ انسان کے باطن اور اس کے تصوّرات کا اثر تشکیلِ زبان پر لازم ٹھہرتا ہے، جب کہ ادب کی زبان کبھی علامتی، کبھی ترسیلی، کبھی حوالہ جاتی ہوتی ہے۔ اسلوبیات ان علامتوں اور اشارات کو بھی دیکھتی ہے جو تہذیبی پس منظر، اخلاقی و معاشرتی اقدار اور عصری معاملت کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ نئی اسلوبیات کے ہاں تخلیق ایک ایسی کلیت ہے جو آوازوں، لفظوں اور ساخت کو نئی معنویت کا امتیاز فراہم کرتی ہے۔ اسلوبیات کی ترویج میں یہی وہ مقام ہے کہ جہاں ساختیات اپنی شباہت کے نقوش فراہم کرنے کے لیے اپنے پیش و پس کے مباحث سامنے لاتی ہے اور بالآخر متن کے لسانی امتیازات کو متشخص کرنے کے عمل میں تسلیم کر لیا جاتا ہے کہ متن جو کہتا ہے وہ اہم نہیں ہے، اہم بات یہ ہے کہ متن کی زبان کس طرح وجود میں آئی۔

زبان کے تخلیقی استعمال کی حرکیات کے مطالعے کو ہی اپنا ثمرہ قرار دینے۔۔۔اور اس نظریے کی بنا پر کہ لسانی ترجیحات ہی اسلوبیاتی امتیازات کا باعث بنتی ہیں۔ یہ مغالطہ بھی پروان چڑھا کہ اسلوبیات محض لسانی ماہیت سے بحث کرتے ہوئے جمالیاتی پہلوؤں کو یکسر نظرانداز کر دیتی ہے لہٰذا اس ضمن میں بعض حلقوں کے نزدیک اسلوبیاتی تنقید اپنے رویے کے اعتبار سے قطعاً

غیر جمالیاتی تنقید قرار پائی۔۔۔ بقول قاضی عبدالستار ''جمالیاتی رویہ وہ ہوتا ہے جو کسی شئے کی ماہیت پر اس کے سابقوں اور لاحقوں سے بے نیاز ہو کر توجہ کے ساتھ غور و فکر کی تحریک پیدا کرے۔۔۔'' اسلوبیاتی تنقید پر اس اعتراض کا ابطال کرتے ہوئے مسعود منور کہتے ہیں کہ

''ہیئت نہ تو جمالیات ہے اور نہ ہی کوئی طرزِ عمل بلکہ یہ اِس اُمر کی کوشش ہے کہ ادب کو ایک خود مختار شعبۂ علم کے طور پر مستحکم کیا جائے جس کا کام ادبی مواد یا تخلیقات کا مطالعہ ہو۔''

اسلوبیات کے باب میں انھی تحفظات کی بنیاد پر ناقدینِ اُردو ادب کے ایک حلقے کی جانب سے اسلوب کی اصطلاح کو محض لسانی مطالعے تک محدود رکھنے کی تجویز بھی گاہے گاہے سامنے آتی رہی اور یہ سوال اُٹھایا جاتا ہے کہ کیا اسلوبیاتی تنقید جامع اور قابلِ اعتماد تنقیدی رویہ ہے؟

سیّدہ جعفر اِس ضمن میں کہتی ہیں کہ ''اسلوبیاتی تنقید اپنے محدود دائرۂ عمل کی وجہ سے قاری کے بہت سے سوالات کا جواب دینے سے قاصر ہے، اگر اسلوبیاتی تنقید کو ایک مجرب نسخہ مان بھی لیا جائے تو یہ ایسا نسخہ ہے جو ہر وقت قابلِ استعمال نہیں ہے۔''

گوپی چند نارنگ جو اسلوبیات، ساختیات اور پسِ ساختیات کے نظریات پر اپنے کام کے حوالہ سے خاص امتیاز بھی رکھتے ہیں اور ''اسلوبیاتِ اقبال ـــ نظریۂ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں'' کے عنوان سے ان کا کام بھی منظرِ عام پر آچکا ہے۔۔۔ اسلوبیات کے حوالہ سے اپنے تحفظات پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''اسلوبیات کے پاس خبر ہے نظر نہیں یا یہ کہ اسلوبیات تنقید کی معاون تو ہو سکتی ہے مگر ادبی تنقید کا بدل نہیں۔۔۔''

اسلوبیات کے حلقۂ قارئین ادبِ اُردو میں عدم مقبولیت کے حوالہ سے وہ لکھتے ہیں:

''دراصل اسلوبیات وضاحتی لسانیات کی وہ شاخ ہے جو ادبی ماہیت، عوامل اور خصائص سے بحث کرتی ہے اور لسانیت چونکہ سائنس ہے اس لیے اسلوبیات عام قاری کی دسترس سے باہر ہے۔ قاری سے رشتے کا انقطاع وہ قیمت ہے جو اسلوبیات کو اپنی سائنسی بنیادوں کی وجہ سے بہر حال چکانی پڑتی ہے۔''

''فکشن کا اسلوب'' میں خالد محمود خان نے بنیادی طور پر اسلوبیات کے نظری عوامل

کے اطلاقی عملیے کے مظاہر کی بنیاد کے انھی تحفظات کے ازالے کی کوشش کی ہے اور اسلوبیات کے جملہ نظری معاملات کو اس طور پر اطلاقی استحکام بخشتا ہے کہ یہ نقطۂ نظر کمزور پڑتا دکھائی دیتا ہے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل نہیں ہے یا یہ کہ اسلوبیاتی تنقید جامع اور قابلِ اعتماد تنقیدی رویہ نہیں ہے۔۔۔رہا معاملہ قاری سے رشتے کے انقطاع کا۔۔۔تو خالد محمود خان کے ہاں اسلوبیاتی قاری سے اپنے تعلق کو گہرا اور اٹوٹ بناتی دکھائی دیتی ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ خالد محمود خان اسلوبیات کے نظامِ عمل کو اپنے قاری کے لیے قابلِ قبول بنانے میں کامیاب رہے ہیں، مثلاً اُردو تنقید میں معنیاتی نظام کے اصوات، مصمتوں اور مصوتوں کا شمار کتنا ہی نامقبول کیوں نہ سمجھا جاتا رہا ہو۔۔۔ مگر جب خالد محمود خان اسلوبیات کو اپنے شماری اور پیمائشی اہداف کی طرف پیش رفت کو مدلل کرتے ہیں تو عام قاری اسلوبیات کے اس طرزِ عمل میں دلچسپی اور کشش محسوس کرتا ہے۔

اسلوبیات کے دو متقابل مکاتبِ فکر جن میں سے ایک لسانیت اور دوسرا شخصیت کی بنیاد پر اپنے تنقیدی عمل کو وسائل مہیا کرنے کی سعی کرتا ہے کی باہمی فکری آویزش کو پسِ پشت ڈال کر دونوں مکاتبِ فکر کے تنقیدی تدبر سے فیض یابی نے فکشن کا اسلوب کی علمی سطح کو اس حد تک بلند کر دیا ہے کہ جہاں اسلوبیاتی تنقید کے حوالہ سے بہ حیثیت مجموعی پیدا ہونے والے تحفظات جن کا سرسری طور پر پہلے بھی ذِکر ہو چکا ہے از خود دم توڑ جاتے ہیں۔

مغرب میں بیسویں صدی کے وسط میں ''ڈاکٹر بلوم فیلڈ، ڈیل۔ایچ۔ہائمز (Dell H. Hymes)، نلز ایرک انکوسٹ (Nils Erik Enkyist)، جیوفری لیچ (Geoffres Leech)، رولاں ویلز (Rulon Wells)، کروچے، بہورف سے لے کر نوم چومسکی، چارلس بیلی، رومن جیکب سن'' تک ماہرینِ لسانیات و ادب نے اپنی تصنیفات: "Language"، "Linguistics & Style"، "Phonological Aspect of Style"، "Normal & Verbal Style" وغیرہ کے ذریعے اسلوبیات کو جس معنوی ارتقاء کا جواز دیا ہمارا اُردو نقادان ماہرینِ لسان وادب کے کام اور تصورات سے معاصرانہ طور پر نہ صرف کامل طور پر آگاہ تھا بلکہ زبان وادب کے جدید تنقیدی میلانات اور رویوں کا بغور مشاہدہ اور تجزیہ بھی کر رہا تھا۔۔۔اس زمانے کے مؤقر اردو ادبی جرائد اِس اَمر کے گواہ ہیں کہ اسلوبیات کی بدلتی ہوئی اصطلاحی معنویت پر بڑے زور وشور سے گفتگو اور بحث ہوتی رہی ہے۔اس وقت سے لے کر آج

تک سیّد عابد علی عابد، ڈاکٹر وحید قریشی، غلام جیلانی اصغر، ڈاکٹر شارب ردولوی، ڈاکٹر مغنی تبسم، حسن عسکری، ممتاز حسین، ن۔م۔راشد، آل احمد سرور، احتشام حسین، ڈاکٹر سیّد عبداللہ، ڈاکٹر عبادت بریلوی، شمس الرحمٰن فاروقی، حامد اللہ افسر، منظر عباس نقوی، طارق سعید، قاضی قیصر الاسلام، نصیر احمد خاں، ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی، ڈاکٹر عطش درانی، روبینہ شاہین، وفا فتیحی، مرزا خلیل احمد بیگ، ڈاکٹر وزیر آغا، گوپی چند نارنگ، سیّدہ جعفر، ریاض صدیقی، مسعود حسین خان جیسے اہلِ فکر ونظر میں سے زیادہ تر نے مختلف مضامین کی صورت میں اور معدودے چند نے کتابی صورت میں اسلوبیاتی تنقید کی توضیح کے لیے قابلِ قدر کاوشوں کے شواہد رقم کیے، مگر اسلوبیات کے حوالہ سے ہمارے ہاں زیادہ تر فکری تحرک گزشتہ صدی کی ساتویں دہائی میں ہی دیکھنے میں آیا بعد ازاں اس محاذ پر زیادہ تر خاموشی ہی رہی۔ اب ایک طویل عرصہ بعد خالد محمود خان نے اُردو تنقید میں اسلوبیات کے حوالہ سے اس سکتے اور جمود کو اس طور پر توڑا ہے کہ ان کا کام اسلوبیات کے حوالہ سے عصری منظر نامے میں عالمی ادبی وتنقیدی معیارات کی سطح کے متوازی اپنی سطح قائم کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اپنے مباحث ومعروضات کے لحاظ سے "فکشن کا اسلوب" وابستگانِ اُردو ادب و تنقید کو معیاری ادب کی تنقیدی ضروریات پوری کرنے کے لیے وسائل کے انتخاب اور لسانی ہیئت، ساختیات سے لے کر ادبی جمالیات تک کے نظری تجزیے کے ساتھ ساتھ اطلاقی بصیرت بروئے کار لانے کی تحریک دیتی ہے۔ ادبی نقطۂ نظر اور لسانی تجزیے کے مابین اسلوبی توازن کی تلاش کا شعور فراہم کرتی ہوئی اس کتاب میں اپنے موضوع کے حوالہ سے ہر ممکنہ جزوی توضیح تک رسائی کے لیے ترتیبی درجہ بندی اور وضاحتی جامعیت اس تخلیقی ہنر مندی سے پیش کی گئی ہے کہ گوپی چند نارنگ کے نزدیک اسلوبیات کو اپنی سائنٹفک بنیادوں پر استواری کی وجہ سے قاری سے رشتے کے انقطاع کی جو قیمت چکانی پڑتی ہے کم از کم "فکشن کا اسلوب" کی اسلوبیات وہ قیمت چکانے سے محفوظ رہی ہے۔

"فکشن کا اسلوب" اپنے قاری کو فکشن کی اسلوبیات کا شعور ہی دان ہی نہیں کرتی بلکہ اسلوبیاتی تنقید کی معیاری اسلوبیات کا نمونہ بھی فراہم کرتی ہے۔ زبان کے اظہاری اجزا یا ان کی تقسیم کاری کا معاملہ ہو، قواعدِ انشاء کے پیمانوں کی بات ہو، تنقید کے اقداری یا مقداری معیارات کی بحث ہو یا جمالیات کے مختلف پہلوؤں کا تذکرہ ہو "فکشن کا اسلوب" میں جدید اسلوبیاتی تنقید کے حوالہ

سے شاید ہی کوئی ایسی مروّجہ اصطلاح یا ایسا پہلو مخفی رہا ہو جس پر سیر حاصل گفتگو نہ کی گئی ہو۔

مجھے یقین ہے کہ اسلوبیاتی تنقید کی نسبت سے اُردو تنقید قبل ازیں خود کو جس عدم آ گہی، پسماندگی یا کم مائیگی کا شکار محسوس کرتی تھی ''فکشن کا اسلوب'' کے بعد اس صورتِ حال میں بہت حد تک بہتری واقع ہو گی۔

اسلوبیاتی سطح پر عصری حوالہ سے مروّجہ معیارات، انتقادیاتِ ادب و زبان کے دائرۂ کار کی آئینہ داری ایک طرف۔۔۔ میرے نزدیک اُردو کی اسلوبیاتی تنقید میں ''فکشن کا اسلوب'' عالمی حوالہ سے جدید تر معیاری، ادبی و لسانی تنقیدی نظریات کی خوش دِل قبولیت کی غرض سے اُردو قاری کی سطح شعور ہموار کرنے کے لیے کی گئی اب تک کی مطبوعہ کاوِشوں میں سے بہترین کاوِش ہے۔

خالد محمود خان جو بطور تخلیق کار و مترجم کسی تعارف کے محتاج نہیں ہیں کا اُردو تنقید کے حوالہ سے میدانِ عمل میں آنے کا نیک فال کے علاوہ کچھ اور تصوّر نہیں کیا جا سکتا۔۔۔مَیں اُمید کرتا ہوں کہ وہ اپنے اِس رجحان ساز تنقیدی عملیے کو مزید تواتر، استحکام، بڑھاوا اور فروغ دیتے ہوئے اُردو زبان و ادب میں تنقیدی حوالہ سے اسی طرح جدید فکری نظام سے استفادے کی قابلِ عمل صورتوں کو دوام بخشنے کی سعی کرتے رہیں گے۔

ڈاکٹر سہیل عباس بلوچ

ٹوکیو یونیورسٹی، جاپان

اسلوب Style

ادب کے طالبِ علم ایک خوبصورت بحث کو ہمیشہ جاری رکھ سکتے ہیں کہ اسلوب کیا ہے ؟ یہ بحث تخلیقی فن پاروں کی طرح نا قابلِ تحدید اور نا قابلِ اختتام ہے۔ کسی نتیجے پر پہنچنے کے لیے اگر ہم ''اسلوب کیا ہے'' کے متوازی کوئی نظریہ سازی کرنے کی کوشش کریں کہ ''اسلوب کیا نہیں ہے'' تو بھی ہم کسی نتیجے پر نہیں پہنچ سکتے۔ کیا اس بحث سے مراد یہ ہے کہ یہ کوئی بے نتیجہ گفتگو ہے۔ اگر ایسا ہے تو پھر اس کو جاری وساری رکھنے میں کیا معنی۔

روز مرہ کی زندگی میں ہم بے شمار چیزوں کو ان کی اصلی حالت کی بجائے کسی دوسری حالت میں دیکھتے ہیں، انہیں پہچان لیتے ہیں، اور قبول کر لیتے ہیں اور اسی حالت میں ان چیزوں سے متعلق خیالات کو دوسرے لوگوں تک ابلاغ کر دیتے ہیں۔ یہ سب کیسے ممکن ہو جاتا ہے۔ جب کہ ہمیں اصل حقیقت کا بھی علم ہوتا ہے اور جس نئی حقیقت میں کسی چیز کو دیکھتے ہیں اس کا بھی ادراک رکھتے ہیں تو پھر اصل حقیقت کی موجودگی میں کسی اور حقیقت کی کیا ضرورت اور اہمیت ہو سکتی ہے۔

چیزیں، اشیاء، مظاہر، حالات، تاریخ، تخلیق، اپنے وجود اور روح سے مکمل ہوتی ہیں۔ روح سے مراد کسی چیز کی وہ صلاحیت ہے جس سے وہ کائنات کے ساتھ اپنا ربط اور رشتہ برقرار رکھتی ہے۔ وجود وہ وسیلہ ہے جو روح اور کائنات کو آپس میں مربوط کرتا ہے۔ اسلوب کے مطالعہ کے لیے روح اور وجود کے فلسفیانہ یا صوفیانہ تجزیے کی کیا ضرورت ہے؟ یہ ضرورت اس لیے اہم

ہو جاتی ہے کہ ہم اسلوب کی پہچان کے لیے اس مفروضے کو تجزیہ کی دنیا میں پھینک دیتے ہیں اور پھر اسلوب کے تصور، تجزیہ، اسلوب سازی وغیرہ کا مطالعہ آسان کر لیتے ہیں۔

ہم روزمرہ کی کھانے کی چیزوں کو اصل حالت میں کھانے کی بجائے کسی خاص انداز میں پکا کر کھاتے ہیں۔ تیار شدہ کھانے میں وہ چیزیں، سبزیاں، دالیں، گوشت یا اناج اصل حالت میں تو دکھائی نہیں دیتا مگر ان کی اصل ہمارے ذائقوں کی حسوں تک کس طرح پہنچ جاتی ہیں۔ ان کی اصل حقیقت ظاہر نہ ہونے کے باوجود وہ کسی نئی حقیقت کے روپ میں ہمارے کام و دہن کے لیے لذت اور اطمینان کا باعث بن جاتی ہیں۔ فطرت نے انسان کو وہ صلاحیت عطا کی ہے جس کے بل بوتے وہ ازل سے فطری اور خام اشیاء کو حسین تر بنانے کی جہد Embellishment میں مصروف ہے۔ ہم انسان کی اس شعوری آرزو، جہد اور تسلسل کو فن Art کا نام بھی دے سکتے ہیں جو کہ ایک پھیلی ہوئی تخلیقی کائنات کے مترادف ہے۔ اس میں فن کی ان گنت اصناف اور اقسام موجود ہیں۔ موسیقی، شاعری، مجسمہ سازی، فن تعمیر سے لے کر تخلیقی ادب تک یہ کائنات مسلسل پھیلتی چلی جاتی ہیں۔ تخلیقی ادب میں کہانی، افسانہ، قصہ، داستان، ناول، اساطیر وغیرہ سب کچھ شامل ہیں۔ جب کہ ہماری بحث کا مرکزہ Focus فکشن کا اسلوب ہے۔ فکشن کے اسلوب میں بنیادی کردار درج ذیل عوامل ادا کرتے ہیں:

۱	زبان	Language
۲	لسانیات	Linguistics
۳	الفاظ	Lexicans
۴	مرکبات	Phrases
۵	گرامر	Grammer
۶	خیال	Idea
۷	ترتیب	Order
۸	صنف	Form
۹	جمالیات	Aesthetics
۱۰	پیش کاری	Presentetion

درج بالا مختصر اور غیر مکمل فہرست ان تمام اجزاء کا احاطہ کرنے سے قاصر ہے جس سے تخلیقی فن پارے تیار ہونا ممکن ہو جاتے ہیں۔ بہت سی ان دیکھی دنیا کی طرح ہر فنکار کے ذہن میں بے شمار لوگوں کو اذہان موجود ہوتے ہیں اور ہم ان سب کے نتیجے کو کسی فن پارے کی شکل میں دیکھ سکتے ہیں جب کہ اس کا مکمل تجزیہ مشکل عمل ہے۔ کیا ہم "حسن کے لباس" کے تجزیہ کو تخلیق اور اسلوب سے تشبیہ دے سکتے ہیں یا نہیں۔ اس قسم کی تشبیہی تشریح سے ایک آسانی ممکن ہو سکتی ہے کہ ہم جس چیز کو سمجھ رہے ہوں اور بیان نہ کر سکتے ہوں اس کے بیان میں آسانی کے لیے متوازی مثالیں پیش کر سکیں۔ مگر اس سب عمل کی وجہ سے یہ مشکل پیدا ہو جاتی ہے کہ حُسن جسے ہم نے تخلیق کی لغت عطا کی اُسے اس خیال سے بے لباس کر کے دیکھنا چاہتے ہیں کیونکہ ہم "تخلیق کے اسلوبی تجزیہ" کے آرزومند ہیں۔ اس اہم، نازک اور پیچیدہ سوال کا جواب ماہرِ لسانیات لیو سا پٹزر Leo Spitzer نے نہایت دلچسپ پیرایہ میں اس طرح دیا ہے:

"I would maintain that to formulate observation by means of words in not to cause the artistic beauty to evaporate in vain intellectualities; rather , it makes for a widening and deepening of the aesthetic taste. It is only a frivolous love that cannot survive intellectual definition; great love prospers with understanding."{1}

"میرا تو خیال ہے کہ لفظوں کے ذریعے تشکیل پانے والے مشاہدات کسی بھی صورت میں بے معنی دانش کاری کی وجہ سے حسن کو ضایع نہیں ہونے دیتے۔ بلکہ اس کے جمالیاتی ذوق میں وسعت اور گہرائی پیدا ہو سکتی ہے۔ یہ تو فضول محبت ہے جو دانش وارنہ تعریف "Defination" کے سامنے ٹھہر تک نہیں سکتی۔ عظیم محبت تو فہم و فراست کے ساتھ پھلتی پھولتی ہے۔"

سپائیزر کا نقطہ نظر اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ جب ہم کسی فن پارے کا تجزیہ کرنا چاہتے ہیں تو کیا اس کی جمالیات مسخ ہو جاتی ہے۔ بالعموم اس قسم کی غلط فہمی پر انحصار کیا جاتا ہے کہ تجزیہ تخلیق کے

حسن کو تحلیل کر دیتا ہے۔سپائیزر اس قسم کے نقطہ نظر کے برعکس تجزیہ وتنقید کے حق میں بہت ہی مثبت دلیل پیش کرتا ہے۔وہ ایسی تخلیق کی تضحیک بھی کرتا ہے جو نقد و نظر یا تجزیہ کے سامنے ماند پڑ جائے۔نقد و نظر یا تجزیہ اُسی فہم و فراست کا جز و ہیں جس سے تخلیق ظہور پذیر ہوتی ہے۔اس لیے تنقید و تجزیہ تخلیق کے حسن کو مسخ کرنے کی بجائے اُس کو دریافت کرنے اور نکھارنے کی صلاحیتوں کی طرح ہے۔

شاعری میں اسلوب کے نقوش واضح ،قبول شدہ اور زیادہ نمایاں ہوتے ہیں۔یہ عموماً صنائع بدائع ،جملوں کی ساخت اور دیگر لسانی خصائص سے بنتے ہیں۔تشبیہ،استعارہ،علامت، کنایہ اور دیگر نقوش شاعری میں روزمرہ کی زبان کے انداز میں پیش کیے جاتے ہیں اس لیے ان کو شعری زبان میں تلاش کرنا نسبتاً آسان ہے۔اس کے مقابل فکشن کے اسلوب کا انحصار درج بالا تخلیقی نقوش کے ساتھ ساتھ اور بہت سے عوامل پر ہوتا ہے۔فکشن کے اسلوب میں منظر نامہ، پلاٹ، واقعات ،مکالمات ،کردار ،نقطہ نظر ،دلائل جیسے عوامل پر ہوتا ہے اور یہ عوامل بہت بڑے پھیلے ہوئے متن میں اس طرح پوشیدہ ہوتے ہیں جیسے سمندر میں موجود سیپیاں اور گھونگھے۔جنہیں ہم تلاش کر کے ہی ثابت کر سکتے ہیں ورنہ وہ سمندر کے لامتناہی پن میں ہمیشہ کے لیے بے نقش ہو کر رہ جاتے ہیں۔اس نظریہ کی وضاحت۔جی۔این۔لیش G. N. Leech نے درج ذیل طویل اقتباس میں کی ہیں:

"Effect of prose style, and their sources in the language, are often more unobtrusive than those of poetic language. While a condensed poetic metaphor, or a metrical pattern will jump to the attention as something which distinguishes the language of poetry from everyday language. The distinguishing features of a prose style tend to become detectable over longer stretches of text, and to be demonstrable ultimately only in quantitative terms. And the sheet bulk of

prose writing is intimidating; linguistic techniques are more readily adapted to the miniature exegesis of a lyric poem, than to the examination of a full - scale novels. In prose , the problem of how to select - what sample passages, what features to study - is more actue, and the incom- pleteness of even the most detailed analysis more apparent. Because of these difficulties of scale and concentration, it is understandable that the study of prsoe style has tended to suffer from 'bittiness' . A writer's style has all too frequently been reduced to one feature, or a handful of features. Some aspects of style, such as methods of speech presentation , have been recongnized as 'interesting', and have been intensively studied, where others have been neglected. And where the data are so vast and varied, there is the inveitable temptation to retreat into vague generalization. Although the 'new stylistics' has brought illuminating studies of this or that stylistic feature of this or that work or writer ,no adequate theory of prose style has emerged."{2}

''نثری اسلوب کے اثرات اورزبان میں ان کے ذرائع شاعری کی نسبت بہت ہی دھیمے ہوتے ہیں جبکہ ایک گتھا ہوا استعارہ یا متوازن بحر

اس طرح جاذب توجہ ہو جائیں گے جس طرح شاعری کی زبان تمام بو
چال کی زبان سے ممتاز ہو جاتی ہے۔ نثری اسلوب کے اہم نقوش تو نثر
کے پھیلاؤ میں تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ ان کو واضح طور پر ظاہر کرنے کے
لیے آخر کار مقداری شرائط ہی قابلِ عمل ہوتی ہیں۔ نثر کا بڑھتا ہوا فہم دباؤ
کا باعث ہوتا ہے۔ لسانیاتی تکنیک شعری تفہیم کے لیے فوراً قابل عمل
ہو جاتی ہے جبکہ ایک مکمل ناول کے تجزیہ کے لیے یہ کارگر ثابت
نہیں ہو سکتی۔ نثر میں انتخاب کا مسئلہ، کون سا اقتباس، کن نثری نقوش کا
مطالعہ، زیادہ پیچیدہ عمل ہے۔ یہاں تک کہ مفصل ترین تجزیہ بھی بظاہر ہر
عدمِ تکمیل کا شعار نظر آتا ہے۔ حجم اور ارتکاز کی ان مجبوریوں کی وجہ سے یہ
بات قابل فہم ہو جاتی ہے کہ نثری اسلوب کے مطالعہ میں کوئی ''چھوٹا پن
Bittiness'' سی چیز در آتی ہے۔ اکثر و بیش تر تو کسی نثر نگار کے اسلوب
کو کسی ایک یا چند خصوصیات تک محدود کر دیا جاتا ہے۔ اسلوب کے چند
پہلو جیسا کہ ''بیانیہ''، ''خطابیہ'' کو دلچسپی کا سامان سمجھا جاتا ہے اور ان کا
گہرا مطالعہ کیا جاتا ہے جبکہ دیگر بہت سے پہلو نظر انداز کر دیئے جاتے
ہیں۔ جب مطالعہ کا مواد بہت ہی وسیع اور متنوع ہو تو اسے مبہم سی تعمیم کے
انداز میں پیش کرنے کی زبردست ترغیب ہوتی ہے۔ اگر چہ جدید
''اسلوبیات'' میں مختلف نثر نگاروں یا نثر پاروں کا بہت اچھا مطالعہ پیش کیا
جاتا ہے پھر بھی نثری اسلوب کا کوئی اہم نظریہ جنم نہیں لے سکا۔''

جی۔ این۔ لیش کا درج بالا طویل اقتباس ایک مکمل موضوع کا احاطہ کرتا ہے۔ اس سے
یہ ثابت کرنا مقصود ہے کہ شاعری کا مطالعہ نثر کی نسبت کافی آسان ہوتا ہے۔ شاعری کی گتھی ہوئی
زبان میں لفظیات، اظہارات، تشبیہات، استعارات، علامات یا بحور و عروض کا استعمال معمول
کے انداز میں نظر آتا ہے۔ نہ صرف شاعران جمالیاتی متغیرات کے استعمال میں خود طاق ہوتا ہے
بلکہ قارئین بھی مسلسل مطالعہ کی وجہ سے ان چیزوں سے خاصے مانوس ہو چکے ہوتے ہیں۔ شاعری
انسانی آرزوؤں کا عمومی تقاضا ہے جو موسیقی سے مربوط ہونے کی وجہ سے کبھی بھی انسان کی قوت فہم

وسامعہ سے بعید نہیں ہوسکتی۔ یہی وجہ ہے کہ نثر نگاری کی نسبت شاعری زیادہ مقبولِ عام تخلیقی عمل ہے۔ نثر چونکہ شاعری کے متذکرہ بالا اوصاف سے اس انداز میں متصف نہیں ہوتی اس لیے اس میں موجود لفظیات، اظہارات، تشبیہات، استعارات، علامات وغیرہ نثری پھیلاؤ میں گم ہو جاتے ہیں۔ ان کو تلاش کرنے کے لیے خاص طور سے شعوری محنت درکار ہوتی ہے۔ یہ شعوری محنت جس طرح نقاد یا تجزیہ کار کے لیے ضروری ہے اُسی انداز میں قاری بھی اس کو سرانجام دیتا ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ہر قاری یا نقاد ایک ہی تخلیقی فن پارے کو مختلف نقطہ نظر سے دیکھ سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر کس قسم کی نثر کا انتخاب، کس اقتباس کا انتخاب یا کن نثری نقوش وغیرہ کا مطالعہ ایسے سوالات ہیں جو فکشن کے اسلوب کے تجزیہ کے دائرہ کو مسلسل وسیع کرتے جاتے ہیں۔ نثر میں تحریر کا حجم لفظیات، نثری نقوش، بیانیہ، خطابیہ، منظر نامہ ایسے متغیرات ہیں جو نثر کی نقد و نظر کی بنیاد اور انتخاب کی گنجائش فراہم کرتے ہیں۔ یہ پھیلاؤ چونکہ مسلسل بڑھتا جاتا ہے اس لیے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر یہ پھیلاؤ ہمارے ادراک اور شعور کے دائرے میں نہ آسکے تو اس کے کیا معنی۔ یہ ایک غیر تخلیقی سوال ہے کیونکہ جیسے جیسے فکر و فن وسعت اختیار کرتے ہیں ان کے مطالعہ اور مشاہدہ سے انسانی ادراک اور شعور مسلسل بڑھتے، پھلتے، پھولتے اور ترقی کی راہ پر چلتے رہتے ہیں۔ اس لحاظ سے فکشن کے اسلوب کا مطالعہ آپ کو نثر کی بے پایاں وسعتوں کی مسافت میں ڈال کر کہانی کے تحیّر اور تغیر کے طلسمات کو آشکار کرتا ہے۔ اگرچہ یہ ایک ایسا نظریہ ہے جس کو منضبط Definitive انداز میں پیش نہیں کیا جاسکتا ہے مگر ادب کے طالب اس کا ایک واضح تصور پیدا کر سکتے ہیں۔ مگر یہ سب کچھ کیسے ممکن ہوسکتا ہے کہ جب ایک تصور لامحدود ہے تو اس کو دائرہ ادراک میں رکھا جاسکتا ہے۔ ادب اور اس کا مطالعہ اس سوال کا بھی بہت شافی جواب دیتا ہے۔ دراصل تخلیقی عمل کی طرح قاری بھی مطالعہ کے عمل کی بار بار ریاضت کرتے ہیں۔ لازم نہیں کہ ایک ہی تحریر کا بار بار مطالعہ کیا جائے بلکہ مختلف تحریروں کا مطالعہ بھی ایسی ہی ریاضت ہے جو اُسے ہر طرح کی تحریر سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت سے بہرہ ور کرتی ہیں۔ جی۔ این۔ لیش اس موضوع پر نہایت دلچسپ انداز میں اختیار کرتے ہوئے اپنا نقطہ نظر پیش کرتے ہے:

"How often ,with all the theoretical experience of method accumulated in me over the years, have I

stared blankly, quite similar to one of my beginning students, at a page that would not yield its magic. The only way out of this state of unproductivity is to read and reread."{3}

''برس ہابرس سے اپنی مجموعی نظریاتی تجزیہ کے باوجود بعض اوقات میں کسی تحریر سے بالکل غیر متاثر رہتا ہوں جیسے کسی نئے طالب علم پر کسی صفحہ پر تحریر سحر انگیزی نہ دکھا سکے۔اس کے نتیجہ کی کیفیت سے باہر نکلنے کا ایک ہی طریقہ ہے کہ مطالعہ اور مزید مطالعہ۔''

یہ ایک نفسیاتی عمل ہے جو تخلیق یا فن پارے کی وساطت سے قاری کی مسلسل تربیت کرتا ہے۔قاری اپنی فہم،انتخاب،اقدار کے معیارات تعمیر کرتا ہے اور دورانِ مطالعہ ان کا اطلاق تخلیقی فن پاروں پر کرتا رہتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ علم نفسیات،عمرانیات یا فلسفہ کی تشریح کے لیے لسانیاتی اصطلاحات ہی اپنائی جاتی ہیں کیونکہ فکشن رائٹر کی طرح اُس کا قاری بھی انہی اصطلاحات سے مانوس ہوتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ لسانیاتی اصطلاحات Termininology of Linguistics اسلوب کے مطالعہ کے ساتھ ساتھ علم نفسیات،عمرانیات اور فلسفہ میں مشترکہ انداز میں استعمال کی جاتی ہیں۔اس موضوع پر جی۔این۔لیش کا یہ مشاہدہ بہت ہی معنی خیز ہے۔

"There have been new new ways of looking at language in psychological, sociological, and philosophical terms, and their application to literature has been tentatively explored."{4}

''نفسیات،فلسفہ اور عمرانیات کی اصلاحات کو دیکھنے کے لیے نئے نئے لسانیاتی طریقے مظہر ہوئے ہیں اور ادب پر ان کا اطلاق ممکنہ حد تک دریافت کیا جا سکتا ہے۔''

اسلوب کے مطالعہ کے لیے مختلف طریق یا نظریات دریافت یا پیش کیے گئے ہیں۔ مثال کے طور پر مقداری،اقداری،ساختی وغیرہ۔اس کی افادیت یوں واضح کی جا سکتی ہے۔کہانی کے کردار،منظر نامہ،مکالمہ اور دیگر نقوش انسانوں کے رویوں کی تمثیل ہوتے ہیں۔گویا ہمارے اعمال Acts ہی رویوں کی تمثیل بھی بن جاتے ہیں اور زبان کی بنیاد بھی۔جیسے گاؤں ''جہاں گائے

والے رہتے ہوں'' گوالا'' گائے کے دودھ کی فراہمی کرنے والا'' گیہوں'' گائے سے پیدا کیا ہوا اناج'' وغیرہ۔ تجزیہ کا ساختی طریقہ کار بھی اسی قسم کے نتائج پر منتج ہوتا ہے۔ جیسے درج ذیل بیان Statement میں کہا گیا ہے:

"European structuralism, sees the same structural principles of contrast and pattern as underlying varied forms of human activity, and so as equally manifested in language, art , and other cultural forms."{5}

''یورپ کا ساختی طریقہ کار نمونہ کے انہی متضاد اور نمونوں کے اصولوں کو دیکھتا ہے جو انسانی اعمال کی متنوع بنیادوں میں کارفرما ہوتے ہیں۔ وہ اسی طرح زبان، فن اور ثقافت کی اشکال میں موجود رہتے ہیں۔''

لسانیات Linguistics انہی عوامل کا مجموعی مطالعہ کرتی ہیں جس میں ہمارے اعمال Acts، خیال Thoughts، الفاظ Lexicans شامل ہوتے ہیں۔ ان کے ذریعے ہم مختلف خیالات مناظر اور کرداروں کی پیشکش کر سکتے ہیں۔ یہ پیش کاری تواتر سے زیرِ عمل رہنے کے بعد مستقل رویوں Stable Behaviour کی بنیاد بن جاتے ہیں اور مزید پختگی اور تواتر کے عمل سے گزر کے ثقافت بن جاتے ہیں۔ ان کا فنی Artistic اور عمرانیاتی Sociological عمل ایک دوسرے سے یکسر مختلف ہونے کے باوجود اشتراکی اقدار سے بھی معمور ہوتا ہے۔ لسانیات کی تعمیمات امتزاجی نوعیت کی ہوتی ہے جبکہ تخلیقی فنون میں یہ مشترک ہونے کے باوجود ہر تخلیق کار کے لیے منفرد بھی ہوتی ہیں۔ اسلوب ان تمام تنازعات Controversaies کو اُٹھا لے چلنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس لیے یہ اگر کسی کے لیے پیچیدہ، مشکل یا بظاہر نا قابلِ فہم بھی نظر آئے تو بھی درحقیقت ایسا نہیں ہے۔ اس تصور کو سلیس ترین انداز میں یوں پیش کیا گیا ہے۔

"In its most general interpretation the word STYLE has a fairly uncontroversial meaning; it refers to the way in which language is used in a given context,by a given person,for a given purpose, and so on."

''لفظ اسلوب کوئی پُر پیچ معانی نہیں رکھتا بلکہ یہ عام سی وضاحت ہے۔اس
سے مراد تو یہ ہے کہ زبان کو کسی خاص سیاق وسباق کے اظہار کے لیے کیسے
استعمال کیا جاتا ہے۔خاص آدمی اُسے کیسے استعمال کرتا ہے اور کس خاص
مقصد کے لیے۔''

ساسر Sausser کا نظریہ زبانLanguage اور اسلوب کے ممکنہ پیچیدہ تصور کو مزید آسان کر دیتا ہے۔وہ زبان کے اُس حصے کو''زبانِ خاص Parole Language'' کہتا ہے جو خالص حقیقت کو کھرے انداز میں پیش کر دے۔جیسے روزمرہ کی زبان میں''تازہ ہوا''، ''ٹھنڈی رات''، زبانِ خاص Parole Language کے انداز میں استعمال ہوئی ہے۔ اسلوب کا تعلق ساسرSausser کے خیال میں 'لسانِ خاص' پر مبنی لسانی اجزاء کا انتخاب ہوتا ہے۔بالعموم انتخاب کے دائرہ کار یا اسلوب کے مطالعہ میں خطابیہ اسلوب، نثری اسلوب یا بیانیہ کا اسلوب، فکشن کے اسلوب کے مطالعہ کا محور ہوتا ہے۔

"Style, then, pertains to parole; it is selection form a total linguistic repertoire that constitutes a style."

''اسلوب زبان خاص سے متعلق ہوتا ہے''لسان خاص'' لسانی اجزاء کا
انتخاب ہوتا ہے جس سے اسلوب خمیر ہوتا ہے۔''

خاص مصنف کے اسلوب کے مطالعہ کی زبان

ہر فکشن رائٹر اپنی مخصوص شخصیت، تربیت، طبیعت، تعلیم، ماحول، ثقافت اور اپنی ذاتی اقدار رکھتا ہے اور اُس کی تحریر پر ان عوامل کا گہرا اثر ہوتا ہے۔اپنی اِسی خصوصیت کی وجہ سے نہ صرف وہ منفرد رہتا ہے بلکہ نہایت منفرد انداز میں قابل شناخت بھی۔مثال کے طور پر بہت سے تخلیق کار اپنی تحریروں کے توسط سے آسانی سے پہچانے جاتے ہیں۔ایک مشاق قاری بتا سکتا ہے کہ اُس کے زیر مطالعہ کس تخلیق کار کی تحریر ہے۔سعادت حسن منٹو، قرۃ العین حیدر، شمس الرحمٰن فاروقی اور دیگر نمایاں فکشن رائٹر نہایت آسانی سے اپنی تحریروں میں اپنی پہچان کرا لیتے ہیں۔

خاص تحریر میں اسلوب کے مطالعہ کی زبان

ہر تحریر کسی خاص موضوع، نقطہ نظر، رائے یا مقصد پر مبنی ہوتی ہے۔اس لیے وہ اپنے

اُسلوب کی ساخت میں خاص کردار ادا کرتی ہے۔ مثال کے طور پر اگر کوئی منظر نامہ قدرتی ماحول سے متعلق ہو تو مصنف کے اُسلوب میں نہ صرف فطرت سے متعلق لفظیات ہوں گی بلکہ جملوں کی ساخت پر بھی تحریر کا موضوع اثر انداز ہوگا۔ مثلاً میر امن کی ''باغ و بہار'' پر قاری کو ایسے ہی اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ انتظار حسین کے افسانوں کے اسلوب پر تقسیم ہندوستان کی وجہ سے ہجر و فراق اور اندوہ نے اُس کے اسلوب پر گہرے نقوش مرتب کیے ہیں۔ شیکسپیئر کے المیہ، طربیہ، رومانوی اور تاریخی ڈراموں کے اُسلوب پر ان کے موضوعات نہ صرف اثر انداز ہوتے ہیں بلکہ اسلوب سازی کا کام سرانجام دیتے ہیں۔ میکبتھ Macbth اور ہیملٹ Hamlet اپنے موضوعات کی گمبھیرتا کی وجہ سے شیکسپیئر کے اسلوب کو بھی اُسی طرح دھندلایا نا قابلِ فہم بنا دیتے ہیں۔ ڈراموں کے اندر کا ماحول کرداروں کی نفسیات اور شیکسپیئر کے اسلوب پر براہ راست اثر انداز ہوتا ہے۔

خاص مکتبۂ فکر کے اسلوبی مطالعہ کی زبان

فکشن رائٹر کے اسلوب پر اُس مکتبۂ فکر کا اثر بھی بہت گہرا ہوتا ہے جس سے اُس کا فکری تعلق ہوتا ہے۔ مکتبۂ فکر School of Thought سے مراد ایسا فکری اور فنی اشتراک ہے جس کی بنیاد پر اُس کو خاص شناخت بنا دیا جاتا ہے۔ مثلاً دبستانِ دہلی اور دبستان لکھنؤ ادب اور شاعری کے دو منفرد اور قابلِ شناخت مکتبہ فکر ہیں۔ سیاسی، مذہبی، معاشی خیالات بھی مکتبۂ فکر کو تشکیل دیتے ہیں اور فکشن رائٹر کے اسلوب پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ مثلاً اشفاق احمد، بانو قدسیہ کا اسلوب عبداللہ حسین کے فکشن کے اسلوب سے یکسر مختلف ہے۔ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ اوّل الذکر اپنی روایات کے احترام میں کسی قسم کی تبدیلی کو گمراہی تصور کرتے ہیں جبکہ عبداللہ حسین اُس قسم کے احترام میں بسے ہوئے ظلم، تشدد، غم اندوہ کا اظہار کرتے ہیں۔ اسی طرح شوکت صدیقی کے اسلوب پر اُس کی مارکسی Marxist مکتبۂ فکر کی چھاپ نظر آتی ہے۔ سجاد ظہیر، رشید جہاں اور فیض احمد فیض کے اسلوب پر بھی ان کے مخصوص مکتبۂ فکر کے اثرات وضاحت سے نظر آتے ہیں۔

عصرِ خاص کے اسلوبی مطالعہ کی زبان

ہر عہد یا زمانہ اپنے خاص نقوش رکھتا ہے اور مستقبل پر اثر انداز ہوتا ہے۔ فکشن رائٹر کے اسلوب پر اس کے عہد کے بہت گہرے اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ چونکہ زمانہ حاضر اپنے حالات، اثر انگیزی اور انفرادیت کی وجہ سے ناگزیر ہوتا ہے اس لیے اُس کے اثرات کسی بھی تخلیق

کار کے اسلوب پر گہرے نقوش مرتب کرتے ہیں۔ جنگِ عظیم اوّل اور جنگِ عظیم دوم کے دوران اور مابعد لکھا جانے والا بین الاقوامی ادب اس حقیقت کی تشریح کرتا ہے کہ قتل و غارت، جنگ و جدل، خون ریزی، بارود کی افراط، دھواں دُھند اور دھما کے رائٹر کی اسلوب سازی میں بنیادی عناصر کا کردار ادا کرتے ہیں۔ ٹی۔ایس۔ایلیٹ T.S.Eliot کی شاعری اس انتشار کے اسلوب پر مبنی ہے جو زندگی کو لایعنیت کی طرف کھینچ رہا ہوتا ہے۔ امن کی بجائے جنگ زندگی پر غالب آجاتی ہے اور انسانی ذہن اپنی خاص ترتیب سے محروم ہونے لگتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ناول تقسیمِ ہند، جنگِ عظیم دوم اور انگریز حاکمیت کے اسلوب کے نقوش بناتے ہیں۔ ہندوستان کے تہذیبی سفر میں قدم قدم سانحات کو فکشن کرتی نظر آتی ہیں۔ قحط اور قحط سالی، معاشی خوشحالی، امن و امان، جنگ و جدل یہ سب چیزیں اپنے عہد۔ کے اہم نقوش ہوتے ہیں اور فکشن رائٹر عصر حاضر سے اپنی اسلوب سازی کرتا ہے۔ اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں ہے کہ فکشن رائٹر ہمیشہ عصرِ حاضر میں مقید رہتا ہے بلکہ وہ ماضی کو بھی ایک عہد کے طور پہ ''حاضر'' رکھتا ہے۔ جیمز جوائس James Joyce کا اُس کے مشہورِ زمانہ ناول یولی سَس Ulyssuss میں اسلوب ماضی کے ان گنت زمانوں کو حاضر لا رکھتا ہے۔ ماضی اور حال کے تمام عہد اس کے اسلوب اور کہانی کی تکنیک کی وجہ سے اکٹھے ہو جاتے ہیں اور یہ منفرد، الگ الگ اکائیاں ایک نئی اور منفرد اکائی کو جنم دیتے ہیں۔ اسی طرح کا اسلوب ٹو۔دی۔لائٹ ہاؤس To the Light House میں Virginia Woolf کا ہے۔ ماضی اور حال کی طرح مستقبل کی کہانی بھی لکھی جا رہی ہے۔ اس قسم کے ادب کو مستقبلی Futuristic کہا جاتا ہے۔ خاص طور سے سائنس فکشن میں اس قسم کے ادب یا کہانی کا خاص اہتمام کیا جاتا ہے۔

خاص صنفِ، سخن، تحریر، کلام کے اسلوب کے مطالعہ کی زبان

کہانی، قصہ، افسانہ، ناول، داستان اور اس قبیل کی دیگر اصناف رائٹر کے اسلوب پر اثر انداز ہوتی ہے۔ ''ہزار داستان'' میں طلسماتی فضا کی موجودگی اس لیے ضروری ہے کہ منظر ناموں کو مسلسل ناقابلِ یقین رکھا جائے جس کے لیے ایسی لفظیات، جملوں کی ساخت، اظہارات، تاثرات سے طلسم کی کیفیت پیدا کی گئی ہے۔ دورِ جدید میں جے۔کے۔راؤلنگ J. K. Rowling نے بچوں کے لیے لکھے ہوئے اپنے مشہور زمانہ ناول ہیری پوٹر Harry Potter

میں اُسی قدیم تکنیک کا جدید استعمال کیا ہے جس کا ''طلسم ہوش رُبا'' میں کیا گیا تھا۔ ان کا ناول بچوں کے علاوہ ہر عمر کے قارئین کے لیے اتنا ہی مرغوب ہے۔ اس ناول میں موجود تمام طلسماتی کہانیوں پر فلم بھی تیار کر کے پیش کی گئی ہے۔ اسی طرح شاعری میں میر انیس کا اسلوب سانحہ کربلا سے ساختہ ہے۔ میر تقی میرؔ اس عہد کے حالات، رویے، آشوب، واماندگی سے اپنی شاعری کی اسلوب سازی کرتے ہیں۔ سعادت حسن منٹو شعوری یا لاشعوری طور پر سگمنڈ فرائڈ Sigmand Freud کے شرح کیئے ہوئے جنسی رویوں، اعمال اور فلسفے کا اپنی اسلوب سازی استعمال میں کرتے ہیں۔

درج بالا موضوعات کے مطالعہ سے نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ اسلوب سازی میں کن کن عوامل کی موجودگی کا امکان ہوسکتا ہے۔ ان خصائص کو دورانِ مطالعہ پیش نظر رکھا جائے تو فکشن رائٹر کا اسلوب اِس طرح منفرد، انوکھا اور قابلِ شناخت ہوتا ہے جس طرح کسی کا '' نشانِ انگوٹھا Thumb Impression''۔ خاص مطالعہ دیگر اشخاص، فن پاروں کو مطالعہ سے منہا کر دیتا اور اپنے مخصوص موضوع، فن پارے اور اعمال پر توجہ مرکوز کر دیا جاتا ہے۔ اس عمل کے درج ذیل دو اہم نتائج ہوتے ہیں۔

۱۔ خاص متن کے لسانی خصائص

ہر متن اپنی لسانیات کا استعمال کرتے ہوئے مخصوص خصائص پیدا کرتا ہے یعنی موضوع اسلوب کے لیے اُس کی لسانیات کے تعین میں مدد اور آسانی فراہم کرتا ہے۔

۲۔ لسانی اسلوبیات

زبان کا کیا استعمال کیا جاتا ہے؟ لسانی تجزیہ میں محبت کیا، کیوں، کہاں اور کیسے کے اردگرد گھومتی رہتی ہے۔ مثلاً Hamingway کے ناول ''Old Man and the Sea'' ''بوڑھا اور سمندر'' میں مصنف کا اسلوب سمندر کی لفظیات، علامات، استعارات اور تشبیہات پر مبنی ہے۔ اس لیے کہا جاتا ہے۔

> "Literary Stylistics has, implicitey or explicitey, the goal of explaining the relation between language and artistic finction."

''ادبی اسلوبیات کا مقصد، ظاہراً یا بہ باطن زبان اور تخلیقی فکشن کی زبان

کے درمیان کے رشتے کی تشریح کرنا ہوتا ہے۔"

اسی وجہ سے ہم بعض نثر نگاروں کو ان کے اسلوب سے پہچان لیتے ہیں۔ان کے اظہار کی عادت اور نمونے Patterns اس قدر واضح اور قابلِ شناخت ہوتے ہیں جیسے اُن کی اپنی ذات۔اسی تصور کو درج بالا اقتباسات میں مصنف کے "نشانِ انگوٹھا" Thumb Impression کے تصور سے واضح کیا گیا ہے۔

ادبی اسلوبیات مخفی ہوں یا زیادہ واضح، اس کا مقصد زبان اور تخلیق کاری کے رشتہ کو تشریح کرنا ہوتا ہے۔ جبکہ ادبی اسلوبیات کا مطالعہ زیادہ دل چسپی کا باعث ہوتا ہے۔لسانی اسلوبیات کے ماہر کا کام نہ صرف لسانی اسلوبیات پر ختم ہو جاتا ہے بلکہ فن پارے کے متعلق نقاد کے جمالیاتی مطالعہ کی نقد و نظر بھی کرتا ہے۔

لسانی تجزیہ اور ادبی نقطۂ نظر کے مابین کس طرح اسلوبی تفاعل ہوتا ہے؟

دراصل ادبی نقطۂ نظر عمل جمالیات کے مطالعہ پر مرکوز ہو جاتا ہے اور اسی اثنا میں لسانی تجزیہ اس کی لسانی شہادتوں کی تلاش میں چل نکلتا ہے۔یہ کہنا اسی لیے ناممکن ہو جاتا ہے کہ ادبی نقطۂ نظر اور لسانی تجزیہ میں سے کون سا عمل دوسرے پر اول اور مقدم ہے۔انسانی رویے خطابیہ، بیانیہ، کردار نگاری، اسلوبیات کے حوالہ سے دائروں کی اندر دائرے اور پھر دائروں کے باہر دائروں کی طرح میں ظاہر ہوتے ہیں۔اس قسم کی لاحاصل بحث میں وقت کے ضیاع سے بہتر بات یہ کہ اس بات کو سمجھ لیا جائے کہ ہر فن پارہ اپنی جمالیاتی قدر و قیمت کی وجہ سے نہ صرف نقد و نظر کی ترغیب کا باعث بنتا ہے بلکہ لسانی تجزیہ کے لیے دل چسپی کا سامان۔

شام ہی سے چشمے کی روانی
نہ جانے کس کو روتی پھر رہی ہے

ناصر کاظمی

اسلوب اور موضوع Style and Subject

فلابیر Flaubert کا کہنا ہے" It is like body and soul; for and content to me." "میرے لیے موضوع اور ساخت جسم اور روح کی طرح ہے۔" اس نقطۂ نظر کو اسلوب بطور لباسِ خیال کے طور پر بھی پیش کیا جاتا ہے۔

اسلوب کی ثنویت Dualism in style

جب اسلوب یا اندازِ نگارش میں کسی ایک تحریر میں ایک یا ایک سے زیادہ موضوعات کا انتخاب کیا جاتا ہے تو اسلوب ہر موضوع کے مطابق اپنی شکلیں بدلتا رہتا ہے۔ چارلس ڈکنز Charles Dickens کے ہاں ایک ہی تحریر میں مختلف موضوعات، مناظر، کیفیات، کرداروں کی مناسبت سے اسلوب اپنے آپ کو ان کی مطابقت میں پیش کرتا ہے۔ خاص طور سے اس کے ناول ''بلیک ہاؤس'' Bleak House میں اس انداز اسلوب کے بہت واضح نقوش نظر آتے ہیں۔ ڈکنز کے ناول ''ہارڈ ٹائمز'' Hard Times بھی اس اُصول کی وضاحت کی شاہکار مثال ہے۔ اردو ادب میں یہی طریقہ کار شوکت صدیقی نے اپنے ناول ''خدا کی بستی'' میں اختیار کیا ہے۔

یک جہتی اندازِ نگارش کا انتخاب Monoism in Style

اس طریقہ کار میں مصنف بالعموم ایک ہی منضبط، مترتب اور مربوط موضوع کو ایک ہی اسلوب میں پیش کرتا چلا جاتا ہے۔ اگرچہ ناول یا کہانی کے پلاٹ میں کافی تنوع اور اتار چڑھاؤ آتا ہے مگر وہ سب کسی ایک نسب العین پر مرکوز ہوتا ہے۔ اس کی مثال آفاقی ناول نگار ''پائلوکوئلھو'' Paulo Koelho کے ناولوں میں ملتی ہے۔ عصر جدید کا یہ ناول نگار اپنے تمام ناولوں میں یک جہتی اندازِ نگارش کا بخوبی اور بے حد کامیاب استعمال کرتا ہے۔ اس کے ناولوں میں ''الکیمسٹ'' Alchemist، ''الیون منٹس'' Eleven Minutes اور اس کے علاوہ دیگر درجن ناولوں میں بھی اسی اسلوب کے استعمال کی شاہکار مثال پیش کرتا ہے۔ ممکن ہے اردو فکشن میں ابھی تک اس کی کوئی مثال موجود نہ ہو۔ تاہم یہ امر تحقیق کا متقاضی ہے۔

کثیر سمتی مکتبہ فکر Pluralist School of thought HALLIDY

ہیلی ڈے کے خیال میں اسلوب کثیر سمتی عمل ہوتا ہے جو بیک وقت زبان، خیال، عمل، اشیاء اور دیگر سمتوں سے متعلق رہتا ہے۔ کہانی نویسی کے دوران کہانی کار ایک ہی تحریر میں ہزاروں، لاکھوں امکانات کو یکجا کر دیتا ہے جو کہ کسی بھی صورت میں یک سمتی نہیں ہوتے۔

خیال کا عمل Indeational Function

ہر تحریر کسی نہ کسی خیال پر مبنی ہوتی ہے۔ خیال کی آفرینش اسلوب سے مقدم ہے البتہ

اسلوب خیال سازی کے عمل کے بعد کا خمیری یا تعمیری عمل ہے۔ لازم نہیں کہ خیال اسلوب کی تعمیر کرے مگر یہ حقیقت ہے کہ خیال اسلوب میں وہی اہمیت رکھتا ہے جو جسم میں روح کی ہوتی ہے۔

متن کا عمل Textual Function

اظہارِ خیال کے لیے لفظوں کا انتخاب متن سازی کا کردار ادا کرتا ہے۔ متن سازی کے لیے گرائمری، نحوی ترکیب اور لسانی اجزاء کا استعمال کیا جاتا ہے۔

بین افرادی عمل Interpersonal Fuction

اسلوب کے مطالعہ کے لیے ہمیں تحریر کے بینِ افرادی، تفاعل کے عمل کے مطالعہ کی ضرورت پیش آتی ہیں۔ ایک ہی تحریر میں بہت سے کردار باہم، مماثل، مخالف اور متضاد ہو سکتے ہیں مگر ان سب کا آپس میں کوئی نہ کوئی تعلق ہوتا ہے جسے فکشن کا تعلق Fictional Relation کہا جاتا ہے۔ اس کا مطالعہ کہانی کے اندرونی کرداروں کے علاوہ قاری اور فکشن رائٹر کے درمیان کا تعلق بھی ہو سکتا ہے۔

اسلوب کے درج بالا اجزاء اس امر کی وضاحت کرتے ہیں کہ فکشن کے اسلوب میں کوئی چیز یک سمتی نہیں ہوتی بلکہ کثیر سمتی میں مرکوز ہو کر کسی فن پارے کی تخلیق کا باعث ثابت ہو سکتی ہیں۔

دو سمتی مکتبہ فکر Dualist School of thought (OHMANN)

دو سمتی مکتبہ فکر میں موضوع اور موضوع کے اظہار کے لیے مرکب افعال کی ساخت کا بنیادی مطالعہ کیا جاتا ہے۔

موضوع Content

ہر کہانی کا مجرّد Abstract حصہ موضوع مفہوم یا نقطۂ نظر کہلاتا ہے۔ اس سے مراد وہ خیال، فکر، خواہش یا وہ تقاضا ہے جس کے لیے ہم کہانی کاری کے فن کا سفر کرتے ہیں۔ جیسے عبداللہ حسین کے ناول ''اُداس نسلیں'' میں تہذیبی انتشار ناول کا موضوع ہیں یا قرۃ العین کے ناول ''آگ کا دریا'' میں تقسیم ہند کو تہذیبی تقسیم کے موضوع کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔

مرکب افعال کی ساخت Phrase structure

موضوع کی تلاش، تعمیر، اظہار اور نمائندگی کے لیے ہمیں افعال کو مرکب انداز میں

تشکیل دینے کی ضرورت پیش آتی ہے تا کہ ہم موضوع کے اظہار میں پیش رفت کر سکیں۔اس مقصد کے لیے الفاظ Lexicans کو مرکب اشکال دی جاتی ہیں۔جیسے ''خوف زدہ''،'' آبِ رواں'' ان افعالی مرکبات میں اسم اور کیفیت جیسی کوئی بھی لفظیات استعمال کیے جا سکتے ہیں۔اس عمل کے ذریعے ہم اسلوب میں اظہار Expression کے مرحلے میں داخل ہو جاتے ہیں۔کس بات کا کس مخصوص انداز میں اظہار کیا جائے اس کا تعین تو نہیں کیا جا سکتا اور نہ ہی کوئی حکم نامہ صادر ہو سکتا ہے۔البتہ فکشن رائٹر اختیاری ترسیل Optional Transfer کا طریق استعمال کر سکتا ہے۔مثال کے طور پر اظہار Expression کے لیے فکشن رائٹر کے پاس انتخاب کے کتنے امکانات ہیں اور وہ ان میں سے کس کا انتخاب کرتا ہے۔تاہم یہ نتیجہ ضرور نکالا جا سکتا ہے کہ جس امکان کا وہ انتخاب کرتا ہے فکشن رائٹر کی نظر میں وہ کہانی سے بہت ہی متعلق ہوتا ہے۔

کثیر مرحلاتی مطالعہ اسلوب Multystage approaches

اسلوب کا مطالعہ اس کے مرحلاتی تجزیہ سے بھی کیا جا سکتا ہے۔مرحلاتی تجزیہ سے مراد وہ درجات ہیں جو کسی فکشن رائٹر کے ہاں اس کے اسلوب میں لازم اجزاء کی طرح نظر آتے ہیں۔ خیال، خیالی تغیر، کہانی کا منظر نامہ، کہانی میں احساس و ادراک، اظہاری تغیر کے لیے لسانیاتی تعمیر اور خمیر سازی کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔

اس باب میں بنیادی طور پر فکشن کے اسلوب اور عمومی طور پر ادبی اسلوب پر روشنی ڈالی گئی ہیں۔تخلیقی کاری میں اسلوب کیوں ناگزیر ہوتا ہے؟اور کیا اس کا فیصلہ تخلیقی فن پارے کی تخلیق سے پہلے کیا جاتا ہے یا بعد میں یا از خود اس کے تخلیقی عمل کے ساتھ ساتھ نشو و نما پاجاتا ہے۔دراصل اسلوب ایک ایسا امتزاجی نتیجہ ہے۔جس کی فہم تو کی جا سکتی ہے جبکہ تعریف Definition متعین کرنا ممکن نہیں ہے۔مثال کے طور پر فکشن رائٹر تخلیقی عمل میں داخل ہونے سے پہلے بھی وہی آدمی ،ذہن یا نفسیات ہوتا ہے۔ابلاغ کے لیے اس کے اپنے شعار ہوتے ہیں۔تخلیقی عمل میں داخل ہونے کے بعد ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ تخلیقی فن پارے سے پہلے اسلوب کے نقوش نہیں ہوتے بلکہ جزوی طور پر ہر حال میں موجود رہتے ہیں۔جب کوئی تخلیق مکمل ہو جاتی ہے تو اس کے اسلوب کا تجزیہ نسبتاً آسان ہو جاتا ہے کیونکہ اس میں فکشن رائٹر کا اسلوب، پختگی کے بہت سے مراحل سے گزر کر اپنے نقوش جما چکا ہوتا ہے۔اس کے ساتھ ساتھ یہ کوئی متعین Determined عمل نہیں

ہوتا بلکہ تخلیقی عمل جس طرح جاری رہتا ہے اس کے ساتھ ساتھ اسلوب بھی اپنی شکلیں بناتا اور نقوش کو پختہ کرتا چلا جاتا ہے۔ یہ ایک مسلسل عمل ہے جو تخلیق کے عمل سے پہلے بھی فکشن رائٹر کے ہاں خام حالت میں موجود ہوتا ہے، تخلیقی عمل کے دوران مسلسل تواتر کے ساتھ اپنے نقوش بناتا ہے اور فن پارے کی تکمیل کے بعد اپنے خصائص زیادہ واضح اور پختہ انداز میں ظاہر کرتا ہے۔ اسلوب شخصی خصوصیت بھی ہوتا ہے کیونکہ اچھا فکشن رائٹر اپنی تخلیقی عادات کی وجہ سے خود بخود پہچانا جاتا ہے۔ اس کے باوجود کوئی فکشن رائٹر مکمل طور انفرادی Individualistic شناخت نہیں رکھ سکتا کیونکہ اس کے ذہن میں اور بہت سے اذہان شامل ہوتے ہیں۔ اس کے مزاج میں بہت سے مزاجوں کے رنگ ہوتے ہیں اور اس کی شخصیت کو بہت سے اشخاص اپنے اثر و نفوذ سے تعمیر کرتے ہیں۔

اسلوب کے متعلق جو بات یقین سے کہی جا سکتی ہیں وہ یہ ہو سکتی ہیں کہ کسی فکشن رائٹر یا فن پارے میں تو اسلوب کے خصائص نمایاں کیے جا سکتے ہیں جبکہ اس کی عمومی تعریف Definition کا تعین نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے باوجود کہ یہ موضوع آسانی سے قابل گرفت نہیں ہے بلکہ صرف قابلِ ادراک ہے پھر بھی اس کا مطالعہ بے معنی نہیں رہتا بلکہ قارئین کے ذہن میں اپنے فن کار کے اسلوب کا ایک واضح تصور موجود ہوتا ہے۔ عمومی قارئین کی نسبت محققین اور طلباء اس موضوع میں زیادہ دلچسپی رکھتے ہیں۔ اسلوب کا تصور بظاہر جتنا پیچیدہ محسوس ہوتا ہے اتنا ہی آسان بھی ہے کیونکہ اگر ہم اس کو اپنے احاطہ ادراک میں اپنے مطالعہ کی کمی اور سطحیت کی وجہ سے نہیں لا سکتے تو یہ پیچیدہ ترین تصور ثابت ہوتا ہے۔ اس کے برعکس آسان ترین بات یہ ہے کہ ہم اپنے مطالعہ میں وسعت اور گہرائی پیدا کر کے اسلوب کا بہت ہی آسان اور واضح تصور پیدا کر سکتے ہیں۔ یہ وہ مشکل بات ہے جو فکشن کے محنتی طالب علموں کے لیے بہت ہی آسان ہو سکتی ہے۔

حوالہ جات

{1} Spitzer, L."Linguistics and Literary History", Princeton, New Jersey, Princeton University Press. 1948

{2} G.N. Leech, "Style in Fiction", Longman, London. Spitzer, L. 1948, P 2-3

{3} Linguistics and Literary History. Princeton, New Jersy, Princeton University Press.

{4} G.N. Leech, "Style in Fiction", Longman, London. Spitzer, L. 1948, P 4.

{5} G.N. Leech, "Style in Fiction", Longman, London. Spitzer, L. 1948,P 5

اسلوب، متن اور فریکونسی

Style, Text and Frequency

اسلوب بہت سے اجزاء کا مرکب ہوتا ہے جس میں بہت سی چیزیں فکشن رائٹر شعوری طور پر اور بے شمار عوامل لاشعوری طور پر اپنا لیتا ہے۔ اس کا اظہار اس کی تحریروں میں بہت ہی واضح ہوتا ہے تاہم یہ اسلوب کے طلباء، محققین اور ناقدین کے لیے زیادہ پیچیدہ عمل نہیں ہوتا بلکہ تھوڑی بہت محنت اور تجزیاتی گہرائی کا انداز اپنانے سے اسلوب کے نقوش کی شناخت ممکن ہو جاتی ہے۔ البتہ عام قاری کو اس سے کچھ علاقہ نہیں ہوتا۔

اسلوب بہت سے اجزاء کا مرکب ہوتا ہے جس میں لسانیات، گرائمر، صنائع بدائع، صرفی، نحوی تراکیب، لفظیات اور مرکبات کے علاوہ دیگر بہت سے ساختی عوامل کارفرما ہوتے ہیں۔ متن سازی نتیجے کا وہ عمل ہے جو اسلوب کو پہن چلتا ہے۔ فکشن رائٹر، متن سازی کی وجہ سے اپنے اسلوب اور ابلاغ میں کتنا توازن پیدا کر سکتا ہے یہ اس کی مہارت اور ریاضت پر منحصر ہے۔ بعض مصنف بہت ہی شعوری طور پر اپنے اسلوب اور ابلاغ میں توازن پیدا کرنے کی زیادہ کوشش کرتے ہیں اور بعض کم۔ تاہم ان کی کسی کوشش سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ کیا واقعی ہی انہوں نے اپنے اسلوب سے متوقع نتائج حاصل کیے یا اس میں کامیاب نہ ہو سکے۔ جوزف کونریڈ Josef Conrad کے ناولوں میں اس کا اسلوب بہت زیادہ شعوری ساختوں پر مبنی ہے۔ اس کے باوجود اس کے اسلوب میں اپنے نتائج کے لیے اظہار کی زوردار کوشش نظر آتی ہے۔ گویا شعوری، لاشعوری، امتزاجی یا کس بھی طور پر فکشن رائٹر کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ وہ اپنے مطلوبہ نتائج، مقاصد، کہانی اور فنکارانہ پیشکش کے لیے اسلوب کا متن سازی کے مقصد کے لیے خاص

انداز میں استعمال کرتا ہے۔

اسلوب کے متعلق اس پیچیدہ نقطۂ نظر کے متعلق اسلوب کے تجزیہ نگار ماہرِ لسانیات بلوخ Bloch لکھتے ہیں:

> "How is it possible to list exhaustively all lingusitic features that may be found in a text?. For this,as a first condition, we should require a completely exhaustive description of the language: its lexicon, its syntax, its semantics, and other characteristics. Language are such complicated system, and so open-ended, that no complete description have been produced, even for a well studied language such as English."{1}

> ''یہ کس طرح ممکن ہے کہ کسی متن میں موجود تمام تر لسانی نقوش ،خصائص کی مکمل فہرست تیار کی جاسکے؟۔اس کی پہلی شرط تو یہ ہے کہ ہم زبان کی مکمل طور پر وضاحت کریں،اس کے نحوی اجزا، جملہ اور دیگر اجزا۔زبانیں ایک پیچیدہ نظام ہوتی ہیں۔ان کے دوطرفہ سرے نکلے ہوتے ہیں۔یہاں تک کہ انگریزی زبان جیسی مستند زبان بھی ان سے پاک نہیں۔''

اسلوب کے مرکب اور پیچیدہ نظام کو اس میں موجود اجزاء کے مطالعہ سے تو فہم کیا ہی جاسکتا ہے مگر یہ مطالعہ اس وقت تک جزوی ہی رہے گا جب تک ہم یہ نہ سمجھ سکیں کہ اسلوب کے اجزاء کو استعمال اور مرکب کرنے کے لیے فکشن رائٹر نے کیا رویے،ردعمل یا طریق اختیار کیے۔ مثال کے طور پر فکشن کے کسی متن میں بہت ہی ابتدائی مراحل میں یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ مصنف کسی خاص بات،منظر،کردار کو نسبتاً زیادہ اہمیت دے رہا ہوتا ہے۔یہ عمل مصنف کی رجحان سازی Tendency کرتا ہے۔مصنف کی اپنی نفسی کیفیت اور طریق انداز میں اس کو خاصی ترجیح

حاصل ہوتی ہے اور بار بار وقوع پذیر ہوتی ہے۔ اگر فن پارے کا نقطۂ نظر منزلِ مقصود ہو تو رجحان ان راستوں کی طرح ہوتا ہے جو اس منزل کی طرف مسلسل بڑھتے رہتے ہیں۔ رجحان کا تسلسل ایک اور اسلوبی رویے کو جنم دیتا ہے جو کہ رجحانی اظہارات کے بار بار استعمال ہونے سے پیدا ہوتا ہے۔ اس بار بار کے دہرائے جانے کے عمل کو'' تواتر Consistency'' کہتے ہیں۔ ''تواتر''، ''رجحان'' کو مسلسل لے کر چلتے رہنے کی وجہ سے سنگِ میل کی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔ اس طرح رجحان یا راستہ، تواتر یا سنگِ میل اور منزل مقصود یا فن پارہ ایک ہی اکائی میں منقلب ہو جاتے ہیں۔

رجحان اور اس میں مسلسل تبدیلی، تواتر اور اس میں مسلسل تسلسل کے عناصر اس بات کے غماز ہیں کہ فکشن رائٹر کا اسلوب لفظ لفظ اور لحہ لحہ ایک تبدیلی سے دوسری اور دوسری کے بعد اگلی تبدیلی میں جذب ہوتا چلا جاتا ہے۔ اس طرح اسلوب مکمل طور پر ایک ''عبوری عمل Transitional'' میں مصروف رہتا ہے۔ یہ عبوری عمل اسلوب کے ایک اور نہایت ہی اہم پہلو کو فن پارے میں نئے نقوش کی طرح سجا دیتا ہے۔ Bloch اس نظریہ کی وضاحت اس انداز میں کرتا ہیں:

> "Bloch includes in the measurement of style 'transitional probability', the probability that some form X will be followed by another form Y ; this opens the door to an infinity of combinations of stylistic factors that might reasonably enter into a definition of a style."{2}

> ''اسلوب کے یقین کے لیے عبوی امکانات: ایسے امکانات صنف الف A Form کے پیچھے صنف ب Form B کے امکانات چلتے آئیں گے۔ اس سے اسلوب کا ایک ایسا دروازہ کھلتا ہے جس میں سے اسلوبی عوامل کا لامتناہی سلسلہ درآتا ہے جو اسلوب کی تعریف کے یقین کے لیے معقول حد تک نتیجہ خیز ثابت ہو سکتا ہے۔''

رجحان، تواتر اور عبوری عمل فکشن رائٹر کو گنجائش فراہم کرتے ہیں کہ وہ کسی بھی کہانی میں کسی واقعہ، مظہر، رویہ کے اظہار کے لیے اپنے اسلوبی آلات کا کتنی دفعہ استعمال کرتا ہے۔ اس استعمال میں کہانی کے اجزاء کو کتنی مرتبہ دہرایا گیا ہوگا یا اسلوبی نقوش کا استعمال کتنے تعدد سے کیا گیا۔ یہ اہم عمل اسلوب اور متن دونوں میں مسلسل تغیر پذیر اور متفاعل رہتا ہے جسے اسلوب کی لسانیات میں ''فریکونسی Frequency'' کی لغت میں پیش کیا جاتا ہے۔ فریکونسی کے لیے اسلوب اور متن میں موجود ''تواتر'' اور ''تعدد'' کی لغت اس کی معنویت کے اظہار کے لیے بہت کافی نہیں صرف ممد اور معاون ہوتے ہیں۔ چونکہ لسانیات Linguistics اردو زبان کی دریافت اور تحقیق نہیں ہے اس لیے اُردو میں لسانیات کی لغت کا شدید فقدان پایا جاتا ہے۔ فریکونسی، رجحان، تواتر، تغیر، واقعہ، علامت یا مقصد کا مسلسل دہرایا جانے والا عمل ہے جس سے ثابت ہوتا ہے کہ فکشن رائٹر کی متن سے کیا مراد ہے۔ اس مقصد کے لیے اسلوب کے تجزیہ میں ''فریکونسی'' کو ایک قابل پیمائش تکنیک سمجھا جاتا ہے۔ اس تکنیک کے نتیجے کو اسلوب کی ''پیمائش Measurement'' بھی کہا جاتا ہے۔

اسلوب کی پیمائش Measurement of Style

ادب کے طالبِ علموں کے لیے بادی النظر میں اسلوب کی پیمائش کا تصور نہ صرف حیرانی بلکہ مضحکہ کا باعث بھی ہوسکتا ہے۔ ایسا ردعمل اس لیے ممکن ہے کہ ہم جن چیزوں سے مانوس نہیں ہوتے ان سے اجنبی ہوتے ہیں۔ دنیائے ادب کے بہت سے تصورات، اردو لسان و ادب میں رائج نہیں ہیں اس لیے ان کی اجنبیت حیرانی یا شاید مضحکہ کا باعث بھی ہوسکتی ہے۔

دراصل اسلوب کی پیمائش سے مراد اُس کی لمبائی، چوڑائی، گہرائی یا اونچائی نہیں ہے بلکہ یہ عمل سارے طریق اور فکشن رائٹر کے رویئے اور اُس کی تخلیقی اقدار کو دریافت کرنا ''اسلوب کی پیمائش'' کے تصور سے مماثل ہے۔ فکشن رائٹر بڑے تسلسل اور تواتر کے ساتھ اپنے بعض شعار، سلیقے اور طریق استعمال کرتا ہے۔ اُس کے اُصولوں کا یہ تواتر اُس کی تحریر میں بار بار وقوع پذیر ہوتا ہے اور تحریر میں یقین کے عنصر کو پختہ کرتا ہے۔ اس عمل کو ادب کی زبان میں تخلیقی اقدار کا ''تواتر Consistency'' کہتے ہیں۔ کوئی ایک طریق ایک تحریر یا جملے میں کتنی دفعہ استعمال ہوتا ہے اس کا تعلق فکشن نگار کے اپنے تخلیقی نقطۂ نظر سے ہے۔ وہ اپنے نقطۂ نظر کو نمایاں، واضح، شفاف اور قابل

فہم بنانے کے لیے ''تواتر'' کا طریقِ استعمال کرتا ہے۔اسلوب میں اس سلیقے کا استعمال عبداللہ حسین اس انداز میں کرتے ہیں:

> ''وہ سب اپنا کھانا ساتھ لے کر آتے اور کام پر پہنچ کر اپنی اپنی پوٹلیوں کو تختوں پر یا مشینوں کے غیر محرک 'پرزوں پر رکھ دیتے۔اس طرح کھانے کے وقفے تک وہ پوٹلی مشین کا ایک ساکن حصہ بن جاتی لیکن اس کے اندر کوئی پرزہ، دوسرے پوشیدہ پرزوں کی طرح' مستقل چلتا رہتا اور اپنے اندر کوئی پرزہ، دوسرے پوشیدہ پرزوں کی طرح، مستقل چلتا رہتا اور اپنے ساتھ ایک انسان کو بھی مستقل چلائے رکھتا۔کھانے کے بعد وہ اس چھوٹے سے کپڑے کو جھاڑتے' اس میں رچی ہوئی پرانی، سیاہ چکنائی سے اپنے خشک چہروں اور گردنوں کو چکنا کرتے اور کس کر سروں پر باندھ لیتے۔''{۳}

عبداللہ حسین کے اس اقتباس میں اس کی تمام تر لفظیات ،تحریک ،منظر اور کردار ایک ہی سمت میں سفر کرتے نظر آتے ہیں۔مزدور کپڑے کے جن چیتھڑوں میں کھانا باندھ کر کام کی جگہ پر لاتے ہیں انہی کو مشینوں پہ لٹکا دیتے ہیں جو کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ گندے، تیل سے آلودہ اور کالے ہو جاتے ہیں۔اس ''سیاہ چکنائی'' کا استعاراتی اظہار عبداللہ حسین کے رجحان کو لے کر چلتا ہے اور اپنی لفظیات کے تواتر سے اپنے نقطۂ نظر کی فنکارانہ تشریح کرتا ہے۔'پوٹلی، مشین ،پرزہ' کی لفظیات اور ان کی فریکونسی متن میں ناول نگار عبداللہ حسین کے نقطۂ نظر کو پیش کرتی ہیں۔

یہ عمل بار بار وقوع پذیر ہونے سے ہمیں اُس کی نقطۂ نظر کی طرف لے جاتا ہے جسے ادب کی زبان میں رجحان Tendency کہا جاتا ہے۔فکشن رائٹر اپنے رجحانات کا اظہار اپنے تخلیقی اور طریق کے متواتر استعمال سے کرتا ہے۔اس وضاحت کا انحصار اس امر پر ہے کہ ہمیں معلوم ہونا چاہیے کہ وہ عمل کسی جملے، پیراگراف، اقتباس یا باب میں کتنی دفعہ سرانجام دیتا ہے۔اس عمل کو لسانیات کی زبان میں فریکونسی Frequency کہتے ہیں۔جب فکشن کے اسلوب میں فریکونسی کے تعین کی جہد کی جاتی ہے تو اس انداز کو اسلوب کی پیائش Measurement of Style کہتے ہیں۔تاہم یہ گنتی کا عمل اس طرح تخلیقی اہمیت ہرگز نہیں رکھتا جو کسی فن پارے کی اپنی

اہمیت ہوتی ہے۔شماری طریقہ محض ایک طریقہ ہے جو اسلوب کی دریافت میں مدد اور معاون ثابت ہوسکتا ہے۔

یہ مقداری طریقہ کار یا شماری طریقہ کار اسلوب کی معروضیت کی طرف لے جاتا ہے۔ بظاہر تو اسلوب میں معروضیت کے عناصر کو نمایاں کیا جاسکتا ہے مگر یہ کسی بھی حالت میں مصنف کی اندرونی، ذہنی، جذباتی کیفیات سے مبرا نہیں ہوسکتا۔ ہاں البتہ اسلوب کی تشریح کے لیے اس طریقہ کار سے مفید نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ جب ایک ہی امکان کے پیچھے پیچھے ایک کے بعد دوسرے امکانات وارد ہوتے رہتے ہیں تو اس سے اسلوب میں تواتر اور تسلسل کے نتائج پیدا ہوتے ہیں۔ یہ نتائج بذاتِ خود اپنے امکانات کی طرح ایک کے بعد دوسرے کے انداز میں شکل پذیر ہوتے ہیں۔ اس عمل کو عبوری امکانات Transitional Probability کہتے ہیں۔

شماری طریق Arithmetical Method

اسلوبی پیمائش کے تصور کی وضاحت کے لیے اُس کے اجزاء کو سمجھنا از حد ضروری ہے۔ شماری طریق سے مراد کسی خاص تصور، لفظیات، جملہ، جملوں کی نحویات کسی تحریر میں کتنی مرتبہ استعمال کیا جاتا ہے۔ دراصل تحریر میں کوئی خاص مطلوبہ تاثر، مقصد یا معنی پیدا کرنے کے لیے اسلوب کے مختلف نقوش کو بار بار استعمال کیا جاتا ہے۔ اس عمل کو ''دہرائے جانے'' Repetitional Method کہا جاتا ہے۔ اس طریق تجزیہ سے فکشن رائٹر کی تخلیقی ترجیحات کے معیارات کو پرکھا جاسکتا ہے۔ اسلوب کے مطالعہ میں ''شمار'' کا لفظ اُسے حسابی اقدار سے متعلق کردیتا ہے۔ یہ تصور ریاضیاتی مضامین یا انجینئرنگ وغیرہ میں مستعمل ہوتے ہیں۔ تخلیقی ادب میں اس طریق کے مطالعہ سے تخلیق کار کا معروضی نقطۂ نظر تلاش کرنے میں مدد مل سکتی ہے۔ مگر ادب کے طالبِ علموں کے لیے یہ بات کس طرح قابلِ فہم اور قابلِ قبول ہوسکتی ہے کہ کیا کسی فنکار کا اسلوب مکمل طور پر ''معروضی'' Objective بھی ہوسکتا ہے۔ چونکہ تخلیقی کام مکمل طور پر فنکار کے ذہن، جذبات، پسند ناپسند، جمالیاتی اقدار اور اقدار کی نقد و نظر سے ہوتا ہے لہٰذا مکمل معروضیت کا تصور فکشن نویسی میں غیر متعلقہ ہوجاتا ہے۔ اس امر کی سب سے اہم دلیل یہ ہے کہ فکشن نویس حسابی کتابی ہونے کی بجائے اپنے ''اسلوبی وجدان Stylistic Intuition'' پر انحصار کرتا ہے جس میں جزوی طور پر اس کی معروضیت Objectivity اور موضوعیت Subjectivity دونوں کا

امتزاج موجود رہتا ہے۔ حقیقت میں افسانے کی موجودگی اور افسانے میں حقیقت کا رنگ اسی عمل سے نکھرتا ہے۔ کھری حقیقت Naked Reality تو ادب یا فکشن نہیں ہوسکتا بلکہ فکشن کے متعلق تو کہا جاتا ہے کہ جو بات روزمرہ کی زبان میں نہ سکے ہووہ ''ادب کی زبان ہوتی ہے۔'' اس لیے شماری طریقۂ کار کو لغوی معنوں میں فہم کرنے کی بجائے اس کے استعمال اور نتائج کو پیش نظر رکھ کے سمجھنا معنی خیز طریق ثابت ہوسکتا ہے۔

اسلوب کے مقداری نظریہ کو پیش نظر رکھا جائے تو بلوخ Bloch کے درج بالا نظریہ کی توثیق ہو جاتی ہے۔ مگر اس سے ہمیں ایک نئی مشکل کا سامنا ہوتا ہے کہ ہم اپنی زبانوں کے'' پیچیدہ نظام'' سے نکلنے کے باوجود جونئی پیچیدگیوں کا شکار ہوجاتے ہیں۔ مثلاً زبان کی تشریح کی لسانی فہرستیں تیار کی جائیں تو وہ لامتناہی ہو جائیں گی اور ہم کسی بھی نتیجہ پر پہنچنے کی بجائے سیل سمندر پر حیران وترساں پھرتے رہیں گے۔ اس صورتِ حال سے نمٹنے کے لیے اسلوب کا ریاضیاتی، شماریاتی یا مقداری تجزیہ کا طریق استعمال کیا جاتا ہے۔

شماری طریق مکمل طور پر ریاضیاتی نہیں ہوتا بلکہ یہ وہ ذریعہ ہے جس کی وساطت سے ہم متن میں کسی مقصد، اسلوبی نقوش، اقدار، ترجیحات یا جمالیات کا ممکنہ تعین کر سکتے ہیں۔ چارلس ڈکنز Charles Dickens کے ناول ''ہارڈ ٹائمز Hard Times'' سے یہ مثال پیش کی جاسکتی ہے:

> "Pooh,pooh! Don't you talk nonsese, my good fellow," said Mr. Bounderby, " about things you donn't understand; and don't you call the institutions of your country a muddle or you' ll get yourself into a real muddle one of these fine mornings."{4}

''تھوہ، تھوہ، کیا تم بیوقوفی کی باتیں نہیں کرتے، پیارے!'' مسٹر باؤنڈر بی نے کہا ''ان چیزوں کے متعلق جنہیں تم نہیں سمجھ سکتے۔ کیا آپ اپنے قومی اداروں کو لایعنی اور فضول نہیں سمجھتے یا آپ واقعی ہی کسی سہانی صبح

ایسی ہی فضول، بے مقصد حقیقت میں پھنس جائیں گئے۔''

درج بالا اقتباس کسی انکار یا نفی کا مسلسل اظہار ہے جس کو ''نہیں Don't'' کے تواتر میں نمایاں کر دیا گیا ہے۔ اگر ہم مجموعی طور پہ منفی یا انکاری موضوع کا تواتر کی پیائش کریں تو ثابت ہوتا ہے کہ اس چھوٹے سے اقتباس میں ''نفی Negativism'' کے عنصر کو نمایاں کرنے کے لیے مسلسل سات معنوی اظہارات کا استعمال کیا گیا ہے۔ شماری طریق اسلوب کی فہم کے لیے کوئی حتمی حل پیش نہیں کرتا بلکہ اسلوب کے سمجھنے میں بہتر انداز میں معاون ہو سکتا ہے۔

عمومی گفتگو، کلام اور ادبی پیش کاری میں اسلوب کا فرق ہوتا ہے۔ جو اجزاء کلام، واقعہ یا مظہر کو پیش کرنے کے لیے پیش کیے جاتے ہیں انہیں اسلوب کے اجزاء کہا جاتا ہے۔ یہ اجزاء حقائق کی عمومی پیش کاری کے عمل میں مستعمل نہیں ہوتے ہیں۔ اسلوب متن سازی کو خاص شناخت عطا کرتا ہے۔ متن سازی میں لغت Lexics اور با معنی لفظوں کے مجموعے Syntax جملوں کو مکمل کرتے ہیں۔ متن میں کسی خاص اظہار کا بار بار ظہور پذیر ہونا متن کو تواتر کی صفت سے آراستہ کرتا ہے۔ یہ تواتر Frequency بار بار اپنا عمل کرتی ہے جس سے پورے متن میں تسلسل Consistency اور تغیر Deviance کا باعث بنتی ہے۔ تخلیقی متن میں متذکرہ اجزاء بہت ہی بنیادی کردار ادا کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ جملوں کی گرائمری ساختیں بھی متن کی معنویت پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ متن میں ان اجزاء کی اثر انگیزی کی پیائش کے لیے اسلوب کا مقداری Quantitative یا شماری Arithmetical Method بھی اپنایا جاتا ہے۔ شماری طریق ریاضی کے اُصول و قواعد کی طرح نہیں ہوتا بلکہ ان کا اطلاق خالص ادبی اور تجزیہ کاری کے انداز میں کیا جاتا ہے۔

حوالہ جات

{1} Bloch, B. 1953 Linguistics structure and linguistics analysis' in HILL A.A. ed report of the Fourth Annual Round Table Meeting on Linguistics and language study, Washington D.C., Georgetown University Press.

{2} Bloch, B. 1953 Linguistics structure and linguistics analysis' in HILL A.A. ed report of the Fourth Annual Round Table Meeting on Linguistics and language study, Washington D.C., Georgetown University Press.

{3} عبداللہ حسین، ''اُداس نسلیں''، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ص38

{4} چارلس ڈکنز، ''ہارڈ ٹائمز''، پینگوئن بکس، ص11

نفسیاتی نمایاں پن؛
کثیر جہتی متن کی کثیر جہتی کا عمل

Prominence; Psychological Saliency and Deviance as Functions of Textual Frequency

فکشن رائٹر تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں کو بڑے فنکارانہ انداز میں نفاست میں تبدیل کرتا رہتا ہے۔ اس وجہ سے اس کا تخلیقی تغیر قارئین کے لیے نہ صرف قابلِ قبول بلکہ مرغوب ہو جاتا ہے۔ مسلسل ریاضت اور مہارت کی بنیاد پر تخلیقی تغیر ''شتر گربہ'' کا فرق قاری کو دھچکا لگانے کی بجائے ایک تخلیقی تغیر کے عمل کے حسن کے تحیر میں ڈال دیتا ہے۔ اس طرح تحریر میں مسلسل تبدیلی در آتی ہے۔ یہ تبدیلی اسلوب اور اس کے اجزاء کے علاوہ موضوع کے اندر بھی اُسی طرح سرایت کرتی جاتی ہے۔ تحریر ساکت اور جامد ہونے کی بجائے متحرک رہتی ہے۔ معنویت اپنی جہتیں بدل بدل کر نئی معنویت کو جنم دیتی ہے۔ موضوع اپنی تکمیل کے لیے نئے نئے ذیلی موضوعات کو اپنے جلو میں لے کر چلتا ہے۔ اسلوب نیں اس کے تمام تر خمیری اجزاء بھی اسی قسم کے حرکی Dynamic اور تخلیقی عمل کو مسلسل جاری رکھتے ہیں۔ اس طرح کسی فنکارانہ پیشکش میں وہ فنی جوہر حیات پیدا ہو جاتا ہے جس کی وجہ سے قارئین اس کا مطالعہ کرتے ہیں، محققین تحقیق کا موضوع بناتے ہیں اور تجزیہ نگار، تجزیہ نگاری کے عمل کو سرانجام دینے لگتے ہیں۔ ناقدین اپنی نقد ونظر سے اُس تحریر کے مختلف پہلوؤں، محاسن اور کمزوریوں کو اجاگر کرنے کا فریضہ سرانجام دیتے ہیں۔ مگر یہ سب کچھ فن پارے کے اندر کے حرکی عمل پر منحصر ہوتا ہے۔ باب دوئم میں عبداللہ حسین کے ناول سے جو مثال

پیش کی گئی ہے اس کا ایک حصہ اس باب کے مباحث سے کافی گہرا تعلق رکھتا ہے:

''وہ پوٹلی مشین کا ایک ساکن حصہ بن جاتی لیکن اس کے اندر کوئی پرزہ،
دوسرے پوشیدہ پرزوں کی طرح، مستقل چلتا رہتا اور اپنے اندر کوئی پرزہ،
دوسرے پوشیدہ پرزوں کی طرح، مستقل چلتا رہتا اور اپنے ساتھ ایک
انسان کو بھی مستقل چلائے رکھتا۔''{1}

محولہ بالا بیان Statement میں ناول نگار نے جو طریق اپنے اظہار اور ابلاغ کے لیے اپنایا ہے وہ مسلسل حقائق کو فنکارانہ انداز میں دہرائے جانے کا عمل ہے جو نہ صرف ناول کے تسلسل کو برقرار رکھتا ہے بلکہ اس کے موضوع اور عمومی انسانی زندگی کی بہت ہی واضح اور نفاست سے بھرپور تشریح کرتا ہے۔ خاص طور سے مشین کے اندر پرزوں کا ہونا، پھر اندر کے پرزے اور پھر ان پرزوں کے اندر کے پرزے اور ان کی حرکت یا عمل۔ اس موضوع پر نوم چومسکی Noam Chomsky کی رائے زیادہ اہمیت اختیار کر جاتی ہے۔

".....stylistic competence like linguistic competence, is a capacity which we possess and exercise unconsciously and intuitively: only with special training can it be turned into explicit knowledge,"{2}

''اسلوبی مہارت اور لسانیاتی مہارت ہماری ایک صلاحیت ہے جس کا
استعمال ہم لاشعوری اور وجدانی انداز میں کرتے ہیں۔ صحیح ترین تربیت کے
نتیجے ہی میں اس (صلاحیت) کو علم میں منقلب کیا جا سکتا ہے۔''

لسانی مہارت اور اسلوبی مہارت فکشن رائٹر کو وہ صلاحیت عطا کر دیتی ہیں جس کی بنیاد پر وہ انسانی فطرت سے متعلق پیچیدہ ترین موضوعات کو سادہ ترین اور قابلِ قبول انداز میں پیش کر دیتا ہے۔ نوم چومسکی Noam Chomcky کے مطابق قاری بھی اپنے مطالعہ اور ریاضت کی وجہ سے اس قسم کی مہارت سے بہرہ ور ہوتا ہے۔ یہ عمل فکشن رائٹر اور قاری کے درمیان نفسیاتی رشتے کی طرح بھی ہوتا ہے کہ مسلسل ریاضت سے ان کی تربیت ہو جاتی ہے اور وہ اپنے خیالات کو

اس کی وساطت سے ''علم Knowledge'' کی شکل میں پیش کر سکتے ہیں۔علم سے چومسکی ر
مراد وہ مواد ہے جس کو یقین کے ساتھ دوسرے لوگوں تک پہنچایا جا سکے اور وہ اپنی صداقت ثابت
کر سکے۔ یہ عمل ناول نگار کو اس اہل کر دیتا ہے کہ وہ زندگی کے متعلق جس پیچیدہ موضوع کو بیان
کرنے میں دشواری محسوس کرے اس کو کسی بہت ہی مناسب، متوازی مثال کے انداز میں پیش
کر دیتا ہے۔اسے پیش کاری Presentation کا عمل بھی کہا جا سکتا ہے۔اس کے برعکس انسانی
زندگی کے موضوعات کی تشریح کا فکری یا فلسفیانہ انداز ہو سکتا ہے جو کہ خالصتاً تجریدی Abstract
یا مابعد الطبیعاتی Metaphysical ہو سکتا ہے۔ یہ انداز فکر، سوچ و بچار کرنے والے لوگوں کے
لیے زیادہ معاون ہو سکتا ہے جبکہ اس کی تشریح کے لیے فنکارانہ انداز قارئین کے لیے آسانی سے
قابل قبول، قابلِ فہم اور زیادہ جاذب ہوتا ہے۔

فکشن رائٹر شعوری یا لاشعوری طور پر اپنی رجحان سازی کرتا ہے کہ اُسے کیا کہنا ہے،
کس سمت میں جانا ہے اور کہاں پہنچ کر نتیجہ خیز ثابت ہونا ہے۔ یہ ایسے سوالات ہیں جو تخلیقی عمل کے
آغاز ہی میں غیر رسمی طور پر فنکار کو اپنے حصار میں لے لیتے ہیں۔اس سے اُس کی فنکارانہ
تحدید Limitation متعین ہو جاتی ہے۔ وہ نسبتاً محفوظ نفسیاتی کیفیت میں اپنا کام سرانجام
دیتے ہوئے اپنی تحدید میں لامحدود ہو جاتا ہے۔اس دوران وہ اپنے رجحان کو بار بار آزما کر اُس کی
صداقت اور شفاف پن کا یقین کرنا چاہتا ہے۔اس عمل کو مسلسل آزمانے سے، آزمائش کا عمل متواتر
Consistent ہو جاتا ہے اور پوری تحریر میں، آغاز سے اختتام تک یہ تواتر جاری و ساری رہتا
ہے۔ یہ مسلسل عمل کسی بھی حوالہ، کردار، علامت، منظر، لفظیات وغیرہ میں جتنی دفعہ وقوع پذیر
ہوتا ہے اُسے فریکونسی Frequency کی اصطلاح سے واضح کیا گیا ہے۔ رجحان، تواتر اور
فریکونسی فکشن رائٹر کے لیے ایک نئے ادراک اور لامتناہی اختراعات کا باعث بن جاتے ہیں۔وہ
جو کچھ کرنا چاہتا ہے اور کر رہا ہوتا ہے اس سے کچھ خیال، نقوش، مظاہر، کہانی، کردار واضح ہو کر
سامنے آنے لگتے ہیں۔ یہ تصوراتی فضا نقوش اور اشکال میں ڈھلنے لگتی ہیں اور فنکار کو نظر آنے لگتی
ہیں، اس عمل کو اسلوبیات Stylistics کی زبان میں ''Prominence'' کی اصطلاح کے
طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ اردو لغت میں اس کا براہ راست ابلاغ کرنے والی متبادل لغت کی
ضرورت ہے۔تاہم اس کی معنویت Connotation کو ''نفسیاتی نمایاں پن'' کے تصور میں

پیش کیا جا سکتا ہے۔مخاروفسکی Mukharovcky اس موضوع پر رقم طراز ہے:

"it is the 'Consistency and systematic character of foregrounding, not just the isolated occurrence of this or that prominent feature, which is the distinguishing mark of literary language."{3}

''یہ (فریکونسی) پیش منظر کے تسلسل اور تنظیم کا کردار ہے نہ کہ صرف ایک یا دوسرے کے بکھرے ہوئے اہم (ادبی) نقوش کے مظہر کا: جو کہ ادبی لسانیات کا ممتاز نشان ہے۔''

چونکہ کہانی اور اسلوب دونوں نفسیاتی کیفیات سے اپنا آغاز کرتے ہیں اور حقائق کی تخلیقی پیش کاری کی طرف مسلسل گامزن رہتے ہیں۔اس لیے نفسیاتی کیفیت سے لے کر فن پارے کی عملی پیشکش تک نفسیاتی عمل مسلسل جاری رہتا ہے۔نفسیاتی عمل اور حقیقی عمل دونوں باہم منحصر ہوتے ہیں اور ان کو ایک دوسرے سے دور کر کے فہم نہیں کیا جا سکتا۔جس طرح مجرد خیال Abstract Reality، حقیقت Reality سے مختلف مگر باہم منحصر ہوتی ہے اسی طرح تخلیقی تواتر میں نفسیاتی کیفیت اور عملی کیفیت مختلف ہونے کے باوجود ایک دوسری پر انحصار کرتے ہوئے کسی مشترکہ نتیجہ یا فنکارانہ پیشکش پر منتج ہوتی ہیں۔

''ذہنی نمایاں پن'' ان تمام اسلوبی، تصوراتی، فکری اور فنکارانہ اجزاء کے باہمی تفاعل کا مشترکہ نتیجہ ہوتا ہے۔جو فکشن رائٹر پر اپنے نقوش واضح کرنے لگتا ہے اور فن کار ان کی دریافت، تلاش اور حصول کو آسان بنا لیتا ہے۔اس تصور کی وضاحت کے لیے قراۃ العین حیدر کے ناول ''آگ کا دریا'' کی یہ مثال معاون ثابت ہو سکتی ہے۔

''مندر بہت پُرانا تھا۔آس پاس گوتم کو کوئی پروہت یا پجاری بھی نظر نہ آیا جس سے وہ پوچھتا کہ شراوستی جانے کے لیے کون سا راستہ اختیار کرے۔یہاں سے کھیت ختم ہوتے تھے اور آگے شیشم کے گھنے جنگل تھے اور ڈھاک کے جھنڈ اور بیہڑ اور ان گنت ندی نالے اور ان سب کو عبور

کر کے اسے اپنے آشرم میں واپس پہنچنا تھا۔مندر کی سیڑھیاں اتر کر وہ
گاؤں کی سمت بڑھا۔سرجو کے پار ایودھیا کی روشنیاں جگنوؤں کی ایسی
جھلملا رہی تھیں۔بارش کی دھند میں سارا منظر نیلا اور اودا سا دکھائی
دیتا تھا جس میں نارنجی رنگ کی دھاریاں ایسی پھیل گئی تھیں۔''{4}

یہ اقتباس مجموعی طور پر ایک سو پچپن 155 حروف،الفاظ اور مرکبات پر مشتمل ہے۔جس
میں سے ناول نگار کے ''ذہنی نمایاں پن'' کو واضح کرنے کے لیے اقتباس میں سے متعلقہ لغت کی
ایک فہرست تیار کی جا سکتی ہے:

مندر: ہندوؤں کی عبادت گاہ
بہت پرانا: کئی زمانوں سے
آس پاس: ماحول،اردگرد
گوتم: ''آگ کا دریا'' میں ایک کردار
علامت۔گوتم بدھ بدھ کا تصور
پروہت: ہندوؤں کا مذہبی رہنما
پجاری: پوجا کرنے والا۔عبادت گزار
نظر آنا: فعل۔دکھائی دینا
پوچھنا: فعل۔معلوم کرنا
شراوستی: انسانی آبادی کا نام
کون سا: جواب معلوم کرنے کے لیے سوال
راستہ: کسی منزل کی جانب جانے کا ذریعہ
اختیار کرنا: شعوری طور پر قبول کرنا
کھیت: فصلیں پیدا کرنے کی جگہ
ختم ہونا: فعل۔کسی عمل کی انتہا ہو جانا
شیشم: درخت کا نام
گھنے جنگل: بے شمار درختوں بے ترتیب فطری مجموعہ

ڈھاک جھنڈ: بے شمار یوں جھاڑیوں کا بے ترتیب فطری مجموعہ

مندر کی سیڑھیاں: مندر تک پہنچنے کا ذریعہ

اترنا: فعل۔ نیچے چلتے جانا

گاؤں: گائے کی وجہ سے بننے والی آبادی

(کی) سمت بڑھنا: فعل۔ کسی خاص جانب جانا

سرجو: آبادی کا نام

کے پار: آبادی، دریا، ندی وغیرہ کے دوسری طرف

ایودھیا: آبادی کا نام

روشنیاں: نظر آنے والی

جگنو: رات کو چمکتا دکھائی دینے والا اُڑنے والا کیڑا

جھلملانا: فعل۔ روشنیوں کا مسلسل زیادہ اور کم ہونا

بارش: بادلوں سے برستا پانی

دھند: ہوا میں پانی اور مٹی کی تہہ

سارا (سب کا): تمام کا تمام

نیلا اور اُودا: رنگوں کے نام

دکھائی دینا: فعل۔ دیکھنے کی صلاحیت

نارنجی رنگ کی دھاریاں: رنگوں کے خاص انداز اور ان کو دیکھنے کا انداز

دھاریاں: رنگوں کے خاص انداز

پھیل جانا: فعل۔ کھلتے، بڑھتے جانا

درج بالا فہرست ایک سو پچپن حروف والفاظ پر مبنی اقتباس میں سے پینتیس الفاظ پر مبنی ہے۔ یہ فہرست ناول نگار کے ذہن میں بہت سے مختلف تصورات کو ناول کی لڑی میں پروے ہوئے موضوع کی فنکارانہ پیشکش کی طرح ہے۔ ادب کے طالبِ علم ناول کے مطالعہ کے لیے اس قسم کی مشقیں Execrieses کر کے اپنی فہم میں زیادہ آسانی پیدا کر سکتے ہیں۔ یہ عمل فکشن رائٹر کے اسلوب میں ''ذہنی نمایاں پن'' Prominence کے تصور کی خودکار تشریح کی طرح ثابت

ہوسکتا ہے۔''آگ کا دریا'' کے درج بالا اقتباس اور اُس سے مشتق فہرست سے بڑی آسانی سے دیکھا جاسکتا ہے کہ ناول نگار کے ذہن میں کون سے نمایاں تصورات ہیں جن کو پیش کرنے کے لیے اُس نے ایک سو پچپن لفظوں پر مشتمل متن اور کم از کم پینتیس اہم اظہارات کی فہرست کا سہارا لیا۔متن سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہند تہذیب کا پرانا پن اُس کے مندر، پروہت، آبادیوں، جنگلوں سے واضح کیا جاسکتا ہے۔جس کا کرداری تقاضا ''گوتم'' کے کردار سے پورا کیا گیا ہے۔''آگ کا دریا'' کا مکمل تصور اس اقتباس سے تو پیش نہیں کیا جاسکتا لیکن ناول کے مکمل مطالعہ کے بعد یقین ہونے لگتا ہے کہ ناول نگار ایسے ہی منظر کو ترجیح کرنا چاہتی تھیں۔ناول نگار کی تخلیقی ترجیح ناول کے آغاز ہی میں اپنے نقوش واضح کرنے لگتی ہے۔اس کے باوجود زیر مطالعہ اقتباس بذاتِ خود ایک مکمل خیال اور منظر نامے کی طرح ہے جو اُسی طرح کے دیگر بہت سے منظر ناموں سے مل کر ''آگ کا دریا'' کا شاندار منظر نامہ بنا سکتے ہیں۔اس اقتباس میں گوتم تہذیب کا ''راہِ گم کردہ'' کردار ہے جو کسی منزل ،سمت کو تلاش کرنے کا استعارہ یا علامت ہوسکتا ہے۔اسلوب کی اس خاصیت کو ''پیش منظر Foregrounding'' کہا جاتا ہے۔ناول کا مکمل پلاٹ اور منظر نامہ کی بنیاد میں یہ اسلوبی عنصر کسی نہ کسی طرح موجود بھی رہتا ہے اور کہانی پر اثر انداز بھی ہوتا ہے۔ماہر لسانیات اور اسلوبیات ہیلی ڈے Halliday ان تمام عوامل کی اہمیت کو اس طرح اجاگر کرتے ہے:

> ' ..... the general name for the phenomenon of linguistic highlighting,That prominence of various degrees and kinds provides the basis for a reader's subjective recognition of a style; Value in the game. We shall associate literary relevance with the Prague School notion of FOREGROUNDING, or artistically motivated deviation. Foregrounding may be QUALITATIVE, ie deviance from some expected frequency . The question stylistics must consider is: how are these three concepts

of deviance, prominence, and foreground interrelated?"{5}

''لسانی نمایاں پن'' کا عمومی مظہر جو کہ بہت سے درجات پر قاری کو اپنے انداز میں اسلوب کو سمجھنے کی صلاحیت فراہم کرتا ہے اُسے ''ذہنی نمایاں پن Prominence'' کہا جاتا ہے: کھیل کی اقدار۔ہم دبستان پراگ کے ''پیش منظر Foregrounding'' کے تصور کے ساتھ ادبی تعلق کو مربوط کریں گے۔''پیش منظر'' کیفی نوعیت کا بھی ہوسکتا ہے جس کا مطلب متن کی عمومی فریکونسی سے ہٹ جانا ہے۔ اسلوبیات میں جس سوال کا خیال رکھنا چاہیے وہ یہ ہے کہ ذہنی نمایاں پن Prominence، حرکی تغیر Deviance، پیش منظر Foregrounding کے تینوں تصورات ایک دوسرے سے کس طرح مربوط ہیں۔''

مقداری شہادتوں کے کردار کو ہم زیادہ وضاحت سے سمجھ سکتے ہیں اگر ہم متن کی کثیر جہتی، نفسیاتی نمایاں پن اور ادبی ارتباط کے درمیان کے رشتوں کو سمجھ سکیں۔قطع نظر اس سے کہ ہم کوئی اصول مشتق کریں کہ ہم متن کی کثیر جہتی کو مقداری تصورات کہہ سکتے ہیں: اپنے ادبی خصائص میں اس کا تعدد کیا ہے اور ادب پارے میں کیا۔''نفسیاتی نمایاں پن'' کا تعلق نفسیاتی تصورات سے ہوتا ہے۔Halliday اس کی تعریف:''لسانی نمایاں پن کے مظہر کا عمومی نام'' کے طور پر کرتا ہے۔جبکہ کچھ دیگر ماہرینِ لسانیات کا خیال ہے کہ نفسیاتی نمایاں پن کے مختلف درجات اور اقسام قاری کے اسلوب سے متعلق فہم کو مصنوعی بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ہیلی ڈے نفسیاتی نمایاں پن کو ادبی ارتباط سے یوں مختلف کرتا ہے جنہیں وہ ''کھیل کی اقدار'' کہتا ہے۔ہیلی ڈے کی طرح ہم پراگ کے دبستان تصور میں پیش منظر یا فنی انداز میں تحریر شدہ متن کی کثیر جہتی Prominance کو سمجھ سکتے ہیں۔پیش منظر ہوسکتا ہے مقداری ہو تو زبان کے اشارات سے اپنے آپ کو الگ کر لیتا ہے۔ہوسکتا ہے کہ یہ محض مقداری ہو اور کسی متوقع فریکونسی یعنی مشترکہ نتیجہ سے مختلف ہو۔نفسیاتی نمایاں پن، ذہنی نمایاں پن کو تشکیل دیتا ہے۔بالعموم نفسیاتی نمایاں پن میں درج ذیل عوامل اہم کردار ادا کرتے ہیں۔

Features

Syntactic	نحوی
Semantic	لغوی
Idiomatict	محاوراتی
Ideational	خیالاتی
Proverbial	مقولاتی
Periodic	خاص وقتی
Situational	کسی خاص صورت حال
Superlative	وصفی
Conditional	کیفیتی

فکشن رائٹر سے متعلق ''ذہنی نمایاں پن'' صرف لکھنے والے کی حد تک محدود عمل نہیں ہے بلکہ اُس کے ذہن سے باہر نکل کر متن میں اپنے نقوش دکھاتا ہے اور اُسی انداز میں قاری کے ذہن میں بھی اپنی اشکال واضح کرتا ہے۔ نمایاں پن کا یہ تصور بنیادی طور پر فکشن رائٹر، متن اور قاری کے درمیان ایک تعلق Relation ہے۔ یہ رشتہ رائٹر، متن اور قاری کے درمیان رائٹر کے اسلوب کی وجہ سے استوار اور واضح ہوتا ہے۔ یہ تصور فکشن رائٹر کی حد تک یک جہتی نہیں ہے بلکہ کم از کم سہ سمتی ہوتا ہے۔

قصے کہانی کی تحریروں میں تحرک Motion ایک ایسی صلاحیت ہے جو تحریر میں مسلسل تغیر Deviance کا باعث بن جاتا ہے۔ انگریزی کی یہ اصطلاح اپنی اصل میں Deviation سے مشتق ہے جس کی معنویت ''بے راہ روی'' یا ''گمراہی'' سے متعلق ہے۔ جبکہ اسلوب کے مطالعہ میں Deviance سے مراد وہ تبدیلی ہے جو کہانی کار اپنی پیشکش کے دوران اپناتا ہے اور یہ تبدیلی اس کے اسلوب، منظر نامہ اور قاری کے ذہن، سب میں تھوڑی بہت درجاتی تبدیلی کے ساتھ وقوع پذیر ہوتی رہتی ہے۔ کہانی میں تغیر اس کے اندرونی تنوع کا باعث بن جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ارنسٹ ہیمنگ وے کے ناول ''The Old Man and the Sea''، ''بوڑھا اور سمندر'' میں ناول نگار کی درج ذیل پیشکش کا مطالعہ پیش کیا جاتا ہے:

"As he watched the bird dipped again slanting

his wings for the dive and then swinging them widly and ineffectually as he followed the flying fish. The Old Man could see the slight bulge in the water that the big dolphin were cutting through the water below the flight of the fish and would be in the water, driving at speed, when the fish dropped. It is a big school of dolphin, he thought. They are wide spread and the flying fish have little chance. The bird has no chance. The flying fish are too big for him and they go too fast."{6}

''وہ دیکھ رہا تھا کہ پرندہ جب مچھلی کے پیچھے لگا ہوا تھا تو اس نے دوبارہ غوطہ لگانے کے لیے اپنے پروں کو جھکاؤ دیا اور پھر زوردار مگر بے اثر انداز میں ہلانے لگا۔ بوڑھا پانی کی سطح پر اُٹھنے والے چھوٹے چھوٹے سے اُبھار دیکھ سکتا تھا۔ جب ڈولفن (بڑی مچھلیاں) بھاگتی ہوئی (چھوٹی) مچھلیوں کا (شکار کے لیے) پیچھا کر رہی تھیں۔ ڈولفن، مچھلیاں لڑائی میں جب پانی کی سطح پر گرتی تھیں تو بڑی تیز رفتاری سے پانی کو کاٹتی جاتی تھیں۔ ''یہاں تو ڈولفن مچھلیوں کی تعلیم کے لیے سکول ہے'' اُس (بوڑھے) نے سوچا۔ وہ (چھوٹی مچھلیاں) بہت زیادہ پھیلی ہوئی ہیں اور پرواز کرتی مچھلیوں کے لیے (شکار کا) بہت ہی کم امکان ہے۔ پرندوں کے لیے بھی (شکار کا) کوئی موقع نہیں۔ اڑتی ہوئی مچھلیاں اُس (بگلے) کے لیے تو بہت ہی بڑی ہیں اور تیز رفتار بھی۔''

ہیمنگ وے اپنے اسلوبی اجزاء کا استعمال اتنی سہولت سے کر لیتا ہے کہ قاری کو فسانے کے تحیر کی دنیا میں لا چھوڑتا ہے۔ درج بالا اقتباس میں سے اگر پہلے جملے کا اسلوبی تجزیہ کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نہ صرف ہمینگ وے کے ذہن میں کسی کہانی اور اس کے موضوع کا

بہت ہی واضح تصور ہے بلکہ اسی شفاف پن سے تحریر بھی کیا جا سکتا ہے جو کہ قاری کو اپنے اصل اثر کے ساتھ ابلاغ ہو جاتا ہے۔ کہانی میں تغیر Deviance داخلی تحرک ہے جو منظر نامے کو نہ صرف وسعت بلکہ تنوع سے بھی مزین کرتا ہے۔ اسلوبیات کے اصطلاع میں Deviance سے آگے کے تصورات بھی پیش کیے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر ''بے مہار یا بے راہ رَہ متن Pervasive Text'' انگریزی کا لفظ Pervasive انگریزی لغت میں Pervert سے مشتق ہے جس سے مراد راہِ راست سے بھٹک جانا Perversion ہوتا ہے۔ یہ معنویت عموماً اخلاقیاتی Ethical تشریحات کے لیے پیش کی جاتی ہے۔ مگر اسلوبیات کی اصطلاع میں یہ متن میں کوئی ایسی نئی سمت، جھد، تغیر یا تحرک ہوتا ہے جو منظر نامے کو وسعت کے ساتھ ساتھ خیال کی نیرنگی سے سجا دیتا ہے۔ ان تصورات کی عملی تفہیم کے لیے کسی بھی متن پر مشق کی جا سکتی ہے جو کہ خاص طور سے طلباء اور تجزیہ نگاروں کے لیے مفید اور معاون ثابت ہو سکتی ہے۔ ہمینگ وے کے درج بالا اقتباس پر اس طرح کی مشق Exercise کا نتیجہ کچھ اس طرح ہو سکتا ہے۔

وہ دیکھ رہا تھا:

بوڑھے کی بصری صلاحیت جس کے ذریعے وہ سمندر کے پانی میں بے شمار مچھلیوں ،شکاری ڈولفن مچھلیوں، اور شکاری پرندوں کی حرکات کا مشاہدہ کرتا ہے۔

کہ پرندہ جب مچھلی کے پیچھے لگا ہوا تھا:

پانی میں مچھلی کی حرکت اور اس کے پیچھے شکار کے لیے پرندے کی حرکت۔ یہ دو طرفہ اور دو گونہ عمل بیک وقت وقوع پذیر ہوتا ہے۔ تو اس نے دوبارہ غوطہ لگانے:

پرندہ پہلے بھی غوطے لگا چکا ہے جن کا متن میں کوئی ذکر نہیں بلکہ لفظ ''دوبارہ'' سے ثابت ہو جاتا ہے کہ پرندہ نہ صرف پہلے بھی غوطے لگا چکا تھا بلکہ مزید غوطے لگا تا جا رہا تھا۔

کے لیے اپنے پروں کو جھکاؤ دیا:

پرندے کی پرواز کے دوران خاص حرکت جو کہ شکار کرنے کے لیے اپنی رفتار، سمت اور اُتار چڑھاؤ کا تعین کرنے کے لیے اختیار کی جاتی ہیں۔ سمت اور رفتار میں اچانک تبدیلی کے لیے پرندے یہ انداز اختیار کرتے ہیں۔

اور پھر زور دار:

''زوردار'' کی لغت بھرپور تحرک کا تصور پیدا کرتی ہے۔''اور پھر'' ہیمنگ وے کا مخصوص انداز ہے جس کے ذریعے وہ کوئی بات نہیں کہتا اور ان کہی میں کچھ کہہ جاتا ہے۔''اور پھر'' اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اس قسم کا تحرک پہلے بھی وقوع پذیر ہو چکا تھا۔ ہیمنگ وے کی اس تکنیک کو اس کی Ommision Theory کے عنوان سے مطالعہ کیا جاتا ہے

مگر بے اثر انداز:

درج بالا تمام تر تغیر اور تحرک کو پیش کرنے کے بعد بے اثر قرار دیا گیا ہے۔ یہ ایک نیا تغیر، نیا تحرک، نیا تحیر اور کسی نئی سمت یا جہت کی طرح ہے۔

میں ہلانے لگا:

پرندہ اپنی کوششوں میں ناکام ہونے کے بعد پروں کو حرکت دیتا ہے۔ مصنف اس عمل میں پرندے کی ناکامی کا اسی کے انداز میں اعتراف اور نئی کوشش کا پیشگی اعلان کرتا ہے جو قاری کو بہت ہی مہین انداز میں ابلاغ ہو جاتا ہے۔

ہمینگ وے خاص اسلوب اور موضوعاتی ترجیحات رکھنے والا ناول نگار ہے۔ وہ اپنے متن کو بے حد سہل اور سلیس زبان میں پیش کرتا ہے جس کی سادگی میں ہیمنگ وے کی فنکارانہ اور تخلیقی پیچیدگیاں سما جاتی ہیں۔ سادگی میں پیچیدگی کا اظہار ہیمنگ وے سے متعلق بہت ہی خاص ہے۔

اس باب میں فکشن رائٹر کے اسلوب کے اندر حرکی اجزاء کا مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ ان اجزاء میں نفسیاتی، اسلوبی اور لسانی عوامل کا تجزیہ کرنے کی جہد کی گئی ہے۔ نفسیاتی نمایاں پن، ذہنی نمایاں پن، تواتر اور تحرک وہ عوامل ہیں جو کسی کہانی کے ماحول، پیش کاری اور ابلاغ میں آسانی کا کردار ادا کرتے ہیں۔ کھری حقیقت کو افسانہ سی حقیقت کے انداز میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ جس سے اصل حقیقت بھی موجود رہتی ہے اور اس میں افسانے کے جوہر کا اضافہ بھی ہو جاتا ہے۔ یہ ایسی جمالیاتی پیشکش ہے جسے بہت ہی محنت، مطالعہ اور ریاضت سے ممکن کیا جا سکتا ہے۔ کہانی، فسانہ کی تحریروں میں مصنف، اسلوب اور قاری کے درمیان مسلسل اور مکمل سہ سمتی رشتہ بھی موجود رہتا ہے۔ اسلوب کا مطالعہ اور اس کے اجزاء کا تجزیہ خاص ادبی اور تخلیقی فہم کے انداز کا تقاضا کرتا ہے۔ چونکہ تحریر اور اسلوب لامتناہی امکانات کو کسی قابلِ پیشکش انداز میں پیش کرتے ہیں۔ اس لیے ان کے مطالعہ کے لیے بھی قاری اور تجزیہ کار کو امکانات کا تصور واضح کرنے اور ان کو مربوط رکھنے کی

صلاحیت کو ارتقا کرنا پڑتا ہے۔ متن اور معنی کے ارتباط میں لحہ بہ لحہ تغیر، تحرک، تحیر اور تنوع کے عناصر افزودہ تر ہوتے چلے جاتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اسلوبیات کے مطالعہ میں "بے مہار یا بے راہ رَو متن Pervasive Text" جیسی اصطلاحات بھی بے پناہ اہمیت اور کشش رکھتی ہیں۔ ایک مربوط متن میں اچانک کسی ایسے حصہ کا اضافہ کر دینا جو نہ صرف اچانک ہو بلکہ بظاہر اس کی متن میں کوئی ضرورت بھی نہ ہو تو اس طرح کے متن کو بے مہار متن کی اصطلاح کے انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ ادب، اسلوب اور لسانیات کے طالبِ علموں کے لیے اس "گم رَہی" میں بے پناہ کشش ہوتی ہے۔ تاہم اِسے "گمراہی یا بے راہ روی Perversion" نہیں کہا جا سکتا جس کا مطلب راہِ راست سے بھٹک جانا ہوتا ہے۔ اس سے متن میں وسعت اور تنوع کے علاوہ تحیر اور کہانی کا طلسم نمایاں تر ہو جاتا ہے۔

☆☆☆

حوالہ جات

{1} عبداللہ حسین، "اُداس نسلیں"، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، باب 38، ص 403

{2} Chomsky,N. 1972 Studies on semantics in Generative Grammar, The Hague, Mouton.

{3} Mukarovsky, j. 1958 'Standard language and poetic language', in Garvin P.L. 1958.

{4} قرۃالعین حیدر، "آگ کا دریا"، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، باب۔1، ص۔9

{5} Halliday, M.A.K. 1971 ' Linguistics function and literary style: an inquiry into William Golding's The Inheritors', in Chatman. s. 1971a , 330-65. Halliday, M.A.K. and Hasan .R. 1976 Cohesion in English, Lonhman.

{6} ارنسٹ ہیمنگ وے، "بوڑھا اور سمندر"، Old Man and the Sea - Arrow Books,Random Book House U.K

فکشن میں معمولات

Fictional Norms

معمولات Norms بنیادی طور پر علمِ عمرانیات Sociology کی اصطلاح ہے جسے لسانیات کی وساطت سے فکشن کے اسلوب کی تشریح کے لیے مطالعہ کی بنیاد بنایا جاتا ہے۔ علم عمرانیات میں معمولات سے مراد مسلسل وقوع پذیر ہونے والے واقعات، رویے، نتیجے اور افعال ہوتے ہیں۔ ان کو معاشرے میں ایک خاص قبولیت کا درجہ حاصل ہوتا ہے جو کہ اپنی مزید پختگی کی شکل میں روایات Conventions کا درجہ اختیار کر جاتے ہیں۔ روایات کی نسبت معمولات زیادہ غیر رسمی ہوتے ہیں جبکہ روایات میں ان کی پابندی کے لیے خاص رسمی پن پایا جاتا ہے۔ فکشن کے اسلوب کے مطالعہ میں یہ ''معمولات'' بہت ہی بنیادی کردار کا موضوع ہے۔ فکشن رائٹر کے اسلوب، زبان، پیش منظر، تغیر، تحرک اور تواتر کی انجام دہی کے لیے معمولات بہت ہی بنیادی کردار ادا کرتے ہیں۔ دراصل فکشن رائٹر اپنے اسلوب میں خاص اسلوبی اجزاء کو متعارف کراتا ہے اور پھر ان کا مسلسل استعمال کرتا رہتا ہے۔ اسی طرح لسانی اجزاء کی بنیاد پر تعمیر ہونے والے فن پارے اور موضوع کے لیے خصوصی زبان یا لسان کا انتخاب کرتا ہے اور یہ انتخاب پورے متن میں بار بار اپنی شکلیں اجاگر کرتا ہے۔ اس سے متن میں ایک خاص قسم کی روانی اور روش پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ روانی Consistency اور روش Tendency اپنے اندر مسلسل تبدیل ہونے والی صورتِ حال کو نہ صرف سنبھال رکھتی ہیں بلکہ بکھرے ہوئے اجزاء کی طرح ان کو منضبط اور مربوط رکھنے کا فریضہ بھی سرانجام دیتی ہیں۔ اسلوبی معمولات کو سمجھنے کا ایک متوازی اندازیوں بھی ہو سکتا ہے کہ متن میں خصوصی اجزاء یا خصائص کی بنیاد پر قاری کو ان پر یقین ہو جاتا ہے اور اس کا یہ

یقین اپنے فنکار سے خاص توقعات وابستہ کرلیتا ہے۔ یہ توقعات خاص اجزاء کے مسلسل استعمال اور ظاہر ہونے سے پیدا ہوتی ہیں۔ اسلوب میں معمولات کو ان کے عمل Function اور اس کے نتیجے کے طور پر آسانی سے سمجھا جا سکتا ہے۔

معمولات کے اس عمل Function کو اسلوب کے متعلقہ معمولات Relative Norms کے تصور میں تشریح کیا جاتا ہے۔ کسی فکشن رائٹر کے فن پارے میں مجموعی طور پر بہت سی اقسام کے بے شمار معمولات شامل ہوتے ہیں۔ جو ایک دوسرے سے متعلقہ ہونے کی وجہ سے متن کو ربط عطا کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ ایک دوسرے سے مختلف ہونے کے باوجود بھی متن میں نئے نئے رنگوں اور ان میں ارتباط کا باعث بن جاتے ہیں۔ اسلوب سے متعلقہ معمولات ہر قسم کے معمولات کا مجموعہ ہوتے ہیں جو کہ تحریر میں پیش منظر، نفسیاتی نمایاں پن، ذہنی نمایاں پن، تغیر Deviance اور حرکی Dynamic پہلو کو تشکیل دیتے ہیں۔ متن کے عمومی ارتباط سے مراد متن کی وہ صفت ہے جس میں مصنف مسلسل چند ایک اشارات، لفظیات، تصورات کا بار بار استعمال کرتا ہے اور وہ قاری کے لیے اس کا نفسیاتی نمایاں پن Psychological Prominence بن جاتا ہے۔

فکشن کے اسلوب کے ماہر نقاد جے۔ این۔ لیش اس نقطہ نظر کو یوں بیان کرتا ہے:

> "Thus prominence, like deviance, is best understood in term of relative norms: the set of expectancies we have acquired as speakers, hearers: readers, and writers, varies from one kind of language situation to another."{1}

> ''اس لیے'' نفسیاتی نمایاں پن، کثیر سمتی رجہتی کو عمومی ارتباط کے ذریعے سمجھا جا سکتا ہے۔ عمومی ارتباط اصول تعلقات کا ایسا مجموعہ ہوتے ہیں جنہیں بطور بولنے، سننے والے قاری اور مصنف کے طور پر ہم حاصل کرتے ہیں۔ یہ زبان کی ایک صورتِ حال سے دوسری تک بدلتے رہتے ہیں۔''

''نفسیاتی نمایاں پن'' کو مختلف معمولات کے انداز میں پیش اور واضح کیا جا سکتا

ہے۔یہ مسلسل عمل معمولات کے استعمال کا نتیجہ ہوتا ہے۔ایک ہی موضوع پر مختلف ردِعمل اور رویے ہر لحہ تبدیل ہوتے ہوئے معمولات ہوتے ہے۔وہ نہ صرف اپنی تعداد میں اضافہ کرتے ہیں بلکہ شکلیں بدل بدل کر بھی قابلِ شناخت نقوش کی طرح فکشن کے فن پاروں میں نمایاں نظر آتے ہیں۔معمولات کی درجہ بندی مختلف زاویوں سے کی جاسکتی ہے۔جیسے "بنیادی اور ثانوی معمولات"، "اسلوبی اور لسانی معمولات" وغیرہ۔اسلوب سے "متعلقہ معمولات" کے وسیع موضوع میں معمولات کے ان تمام موضوعات کا مطالعہ کیاجاتا ہے۔جی۔این۔لیش کا یہ اقتباس موضوع کی برمحل توضیح کرتا ہے:

"It may be less important to examine the 'lowest common denominator' of linguistic usage throughout a work than to study style as a dynamic phenomenon: as something which develops through peaks and valley of dramatic tension, which not only establishes expextancies, but which frustrates and modifies them as a work progresses. In this dynamic prespective, pervasive and local features of style are equally parts of the pattern.The concepts of diviation, prominence,and forgrounding may be given an individual, as well as a frequential interpretation. At the same time the pervasive features are an essential background, against which local features become contrastively salient."{2}

"لسانیات کے مشترکہ معیار کا تجزیہ بطور حرکی مظہر کے شاید زیادہ اہم نہ

ہو کیونکہ جب کوئی مظہر چوٹیوں اور وادیوں کے درمیان ڈرامائی اضطراب پیدا کرتا ہے تو نہ صرف اس سے نئی توقعات تعمیر ہوتی ہیں بلکہ جوں جوں متن آگے بڑھتا ہے یہ عمل اس میں اضمحلال اور ترمیم کا باعث بن جاتا ہے۔اس حرکی تناظر میں متنوع اور مقامی اسلوب نقوش کے (اسلوبی) نمونوں کا حصہ بن جاتے ہیں۔نفسیاتی نمایاں پن، کثیر سمتی اور پیش بینی (پیش منظر)Foreground کی انفرادی اور مقداری تشریح کی جاسکتی ہے۔اسی اثناء میں متنوع خصائص وہ لازمی پس منظر بن جاتے ہیں جو مقامی خصائص کو اپنے تضاد سے نمایاں تر کردیتے ہیں۔"

☆☆☆

حوالہ جات

{1} G.N.Leech, "Stylic in Fiction", Longman London, P 53

{2} G.N.Leech, "Stylic in Fiction", Longman London, P 56-57

اسلوبی اور لسانی معمولات
Stylistic and Linguistic Norms

اسلوبی معمولات سے مراد کسی فکشن رائٹر کے وہ اسلوبی اجزاء ہیں جن کا وہ بار بارا ستعمال کرتا ہے اور اُسے اپنے متن کے تخلیقی جوہر پر یقین ہونے لگتا ہے۔ قاری اس کے مسلسل مطالعہ سے اُس سے تو اقعات وابسطہ کر لیتا ہے کہ اب فکشن رائٹر کہانی کو کس طرح پیش کرے گا:

''باریک چکن کی لکھنوی انداز کی نہایت ہلکی دو پلی ٹوپی ذرا ترچھی اوڑھے ہوئے، جس کے نیچے پٹیاں جمائے ہوئے بال چمکیلے جھلکتے تھے، دوہرا بدن، بہت باریک چکن کا کرتا پہنے ہوئے، اس کے اوپر پھولدار مالینے کا انگرکھا، اسی مالینے کا جامہ، پرانے دہلوی طرز کا اورنگ آبادی مشروع کا بڑے پائینچوں کا پاجامہ دو برکا، لیکن اس جدت کے ساتھ کہ کپڑے میں نہ نقش ونگار تھے نہ پٹریاں، ان کی جگہ چکن کی ریشمی بوٹیاں نہایت نزاکت سے کڑھی ہوئی تھیں، گلے میں مالائے مروارید، پانچوں انگلیوں میں جڑاو انگشتری۔ دہلوی طرز میں لکھنوی رنگ خوب بہار دکھلا رہا تھا۔'' {1}

شمس الرحمٰن فاروقی بہت ہی پختہ اسلوب کے ادیب اور ناول نگار ہیں۔ ان کے ناول ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' میں ہر قسم کے اسلوبی معمولات کا بہت احسن استعمال نظر آتا ہے۔ وہ بڑی صفائی سے کسی ایک قسم کے معمولات استعمال کر لیتے ہیں اور پھر کسی دوسرے منظر میں کوئی دوسرے قسم کے معمولات کا۔ زیرِ مطالعہ پیراگراف میں اسلوبی معمولات کی دریافت بہت ہی آسان ہوگئی ہے کیونکہ ان کے تمام تر تصورات ''باریک، چکن، ہلکی، دو پلی ٹوپی، ترچھی، پٹیاں،

چمکیلے ،جھلکتے ،بال ،دوہرابدن، کرتا، پھولدار، مالینے انگرکھا،مالینے کا پاجامہ، نقش و نگار، پٹریاں،ریشمی ،بوٹیاں، مالا، مروارید،انگلیاں،جڑاؤ انگشتری، دہلی طرز،لکھنوی رنگ'' تمام تر لفظیات متن میں شخصیت سازی کی ہے۔سب کے سب تصورات وجودی Physcial یا مادی Material نوعیت کے ہیں۔جن کو نہ صرف دیکھا جاسکتا ہے بلکہ چھوااوراستعمال بھی کیاجاسکتا ہے۔ اس انداز سے فاروقی صاحب مادی لفظیات سے زندگی کا ایک حرکی عمل سرانجام دینے میں کامیاب ہوجاتے ہیں۔فاروقی صاحب کی متذکرہ لفظیات مادی ہونے کی وجہ سے نہ صرف دیکھی جاسکتی ہیں بلکہ ان کو چھوا بھی جاسکتا ہے اوران کی بنیاد پرایک خاص شخصیت کا تصور بھی قائم کیاجاسکتا ہے۔

لسانی معمولات لغت کا ایسا مسلسل اور بدلتا ہوا انتخاب ہوتا ہے جس سے کہانی کار خاص ماحول پیدا کرنے میں کامیاب ہوجاتا ہے۔وہ اپنے فن پارہ میں اس قسم کی تکنیک کو بار بار آزما کراس کو اپنی تحریر کی فہمی اور شناختی بنیاد فراہم کرتا ہے۔اس طرح قارئین اس کے اس رویے کی متن میں توقع بھی رکھتے ہیں کہ وہ فکشن رائٹر پیش کاری کا کوئی خاص انداز بھی اپنا تا رہے گا۔شمس الرحمٰن فاروقی ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' میں لسانی معمولات کا بھرپور اور کامیاب استعمال کرتے ہیں۔درج ذیل اقتباس ان کے رویے اور طریق کی نمونہ مثال ہے۔

''گرمیاں اختتام پر آتی ہی نہ تھیں، برسات کسی مشاق لولی بازار کی طرح تھی کہ منھ دکھانے کے وعدے کرتی اور جھلک دکھا کر غائب ہوجاتی۔لاہور کے چلچلاتے دن، کہ جن کی تمازت سے گھبرا کر چیل انڈا چھوڑتی تھی اور گرگٹ کا جگر کباب ہوتا تھا،اور وہ سائیں سائیں کرتی راتیں جب بیکانیر سے دن میں اُٹھ کر جودھپور اور ملتان کو روندتی ہوئی، شجر حجر، ہر فرد بشر کی صورتوں کو گرد آلود کرتی ہوئی ہوائیں لاہور کے سنسان کوچہ وبازار میں ہلچل مچاتیں۔بھلا بارش کے ایک دو چھینٹے تنور میں جلی ہوئی نان کی طرح خشک سیاہ کڑکڑاتی لاہوری زمین کا گلا کیا سیراب کرتے۔بوند پڑتی تو چھن سے یوں سوکھ جاتی جیسے سرخ توے پر دودھ کی چھینٹ۔گرم ٹھہری ہوئی سناٹی راتوں میں لگتا تھا شہر میں اندر یا باہر کوئی نہیں جاہیے کوئی پکارے۔''{2}

شمس الرحمٰن فاروقی کے اس اقتباس میں لسانیاتی معمولات اتنے زوردار انداز میں وُرود

کرآتے ہیں کہ ایک حقیقت ساماحول پیداہوگیا ہے جس میں فسانہ اور طلسم اپنے جوہر دکھاتے ہیں۔شمس الرحمان فاروقی کا یہ طریق ان کے ناول میں جگہ جگہ اپنا جادُو جگاتا دکھائی دیتا ہے۔وہ خاص ماحول، پیشہ، تخلیق یا موضوع کے لیے مخصوص لسانیات کا انتخاب کرتے ہیں۔اُردو ناول کی دنیا میں غالباً اس کے برابر یا مساوی کوئی مثال موجود نہ ہو۔حوالہ کے اقتباس میں لاہور کا تصور ایک مکمل ماحول کی تصویر بن گیا ہے جس کی بنیاد میں فاروقی صاحب کے لسانیاتی انتخاب کا تخلیقی طلسم ہے۔

گرمیاں اختتام پر آتی ہی نہ تھیں
برسات کسی مشاق لولی بازار کی طرح تھی کہ منھ دکھانے کے وعدے کرتی
اور جھلک دکھا کر غائب ہوجاتی۔
لاہور کے چلچلاتے دن، کہ جن کی تمازت سے گھبرا کر چیل انڈا چھوڑتی
تھی اور گرگٹ کا جگر کباب ہوتا تھا،
اور وہ سائیں سائیں کرتی راتیں جب بیکانیر سے دن میں اُٹھ کر جودھپور
اور ملتان کو روندتی ہوئی، شجر حجر، ہر فرد بشر کی صورتوں کو گرد آلود کرتی ہوئی
ہوائیں لاہور کے سنسان کوچہ و بازار میں ہلچل مچاتیں۔
بھلا بارش کے ایک دو چھینٹے تنور میں جلی ہوئی نان کی طرح خشک سیاہ
کڑکڑاتی لاہوری زمین کا گلا کیا سیراب کرتے۔
بوند پڑتی تو چھن سے یوں سوکھ جاتی جیسے سرخ توے پر دودھ کی چھینٹ۔
گرم ٹھہری ہوئی سناٹی راتوں میں لگتا تھا شہر میں اندر یا باہر کوئی نہیں
چاہیے کوئی پکارے۔''

سات ذیلی جملوں پر مبنی چار جملوں کا یہ اقتباس لسانی معمولات کے انتخاب کا شاہکار نمونہ ہے جو کہ لاہور اس کے موسم اور ماحول کی لغت سے مکمل اور معمور ہے۔''لسانی معمولات'' کے سیاق وسباق میں اس اقتباس کا تجزیہ بہت زیادہ طوالت کا متقاضی ہے۔صرف ایک ذیلی جملہ کو نمونہ کے تجزیہ اور مشق کے طور پر مطالعہ کیا جاتا ہے۔

بنیادی اور ثانوی معمولات: Primary and Secondary Norms

فکشن رائٹر مختلف اسلوبی اجزاء کا مسلسل استعمال کرتا ہے۔جس سے اس کی تحریر میں

تواتر اور تنوع پیدا ہو جاتا ہے۔ بنیادی معمولات میں فکشن رائٹر کے اپنے اسلوب کے لیے انتخاب کردہ معمولات کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ یہ معمولات ایک طرح کے یا ایک دوسرے مختلف یا بالکل علیحدہ علیحدہ بھی ہو سکتے ہے۔ مگر اس سارے انتخابی عمل کا نتیجہ متن میں مسلسل تبدیلی کا باعث ہوتا ہے۔ ہیلی ڈے معمولات کے اس اسلوبی اثر کو یوں واضح کرتے ہیں۔

".....that prominence is not only 'departure from a norm' but 'attainment of a norm."{3}

''نفسیاتی نمایاں پن سے مراد نہ صرف کسی معمولات سے آگے چلے جانا بلکہ نئے معمولات کا حصول بھی۔''

بنیادی معمولات سے مراد عموی حقائق کی پیش کاری Presentation سے ہے جس میں فکشن رائٹر اپنے نقطہ نظر، موضوع یا مقصود کہانی کو پیش کرنے کے لیے خاص حقائق کا فنکارانہ انتخاب کرتا ہے۔ مثال کے طور پر بانو قدسیہ اپنے ناول ''راجہ گدھ'' میں لکھتی ہیں۔

''میں نے کنکھیوں سے اس کی طرف دیکھا۔ آج میں نے اُسے سیمی کے متعلق بس کچھ بتایا تھا اور پہلی بار مجھے لگ رہا تھا کہ وہ اور میں ایک دوسرے کو بالکل نہیں جانتے اور اب جاننے کا وقت نکل گیا ہے''۔{4}

اس اقتباس میں کہانی اپنے سادہ ترین حقائق کو ''بتانا، اندازہ لگنا، جاننا، نہ جاننا'' وغیرہ کے معمولات کا دہراؤ ہے۔ جس سے اس مختصر متن میں معمولات اپنا عمل Eunction ادا کرتے ہوئے ہمیں یقین دلاتے ہیں کہ کوئی بات کہنے کی مسلسل کوشش کی گئی اور اس کا ابلاغ ممکن نہ ہو سکا اور پھر وہ وقت بھی ہاتھ سے نکل گیا جب اس ابلاغ کی تکمیل ممکن ہو سکتی تھی۔

ثانوی معمولات دراصل اسلوبی تواتر سے متن میں استعمال کیے جاتے ہیں۔ اسلوب کے خصوصی اجزاء اور خصائص کا بار بار استعمال اسلوبی معمولات کو متشکل کرتا ہے۔ اس کی بنیاد پر قاری از خود اپنے فکشن رائٹر کے اسلوب کی تفہیم کرنے لگتا ہے اور اسلوب کے خصوصی نقوش کی شناخت پیدا کر لیتا ہے۔ جس طرح بنیادی معمولات میں فکشن رائٹر اپنا کردار ادا کرتا ہے۔ اسی کی بنیاد پر قاری متن میں موجود معمولات سے مانوس ہو جاتا ہے۔ ایسے معمولات کو ثانوی معمولات کا نام دیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر بانو قدسیہ کے درج بالا اقتباس کے فوری بعد کے درج ذیل

جملے" ثانوی معمولات Secondary Norms" کا عمل سرانجام دیتے ہیں۔

"تیل اور پانی بہم رہنے کے باوجود ایک دوسرے میں حل ہونے سے قاصر رہے۔انسان کا بھی خُوب المیہ ہے۔کبھی کبھی کسی شخص سے پورا ربط بڑھا لینے کے بعد یکدم اسے پتہ چل جاتا ہے کہ وہ تو حل ہونے کے بجائے سطح پر بیٹھا رہا اور ذرا سی چھیڑ چھاڑ سے اوپر آ کر کارک کی شکل میں تیرنے لگا۔" {5}

اس اقتباس میں مصنفہ نے اپنے اسلوب کے معمولات کو استعمال کرتے ہوئے" تیل اور پانی" کے متضاد اجزاء کو دو مختلف افراد کے درمیان نہ قابل عبور فاصلے کو پیش کرنے کی مثال کے طور پر پیش کیا ہے۔" تیل، پانی" دو ایسے مائع ہیں جو آپس میں حل نہیں ہوتے باوجودیکہ ایک ہی برتن میں موجود ہوں۔اسی طرح انسان کے المیہ کا ذکر کیا گیا ہے کہ وہ تیل کی طرح پانی کی سطح پر تیرتا رہتا ہے اور ربط بڑھا لینے کے باوجود اس میں حل نہیں ہو سکتا اور ذرا سا کچھ غیر متوقع یا ناخوش گوار ہونے کی شکل میں ایک فرد دوسرے سے اس طرح دور ہو سکتا ہے جس طرح پانی میں کارک اچانک تیرنے لگے۔ پانی میں رہ کر بھی اس کا حصہ نہ بن سکے۔اس کا تعلق اتنا سطحی ہو جس طرح کارک پانی کی سطح سے۔ اپنے اسلوبی معمولات کی بنیاد پر جن میں تیل، پانی، کارک وغیرہ جیسے تصورات شامل ہیں ان کی بنیاد پر مصنفہ مزاجوں کی تفریق اور اس کے اثرات یا نتائج کا اظہار کرنا چاہتی ہیں۔

بانو قدسیہ دونوں قسم، بنیادی اور ثانوی معمولات کا استعمال ایک ہی پیراگراف میں یکے بعد دیگرے بہت ہی کامیابی سے کر لیتی ہیں۔دونوں قسم کے معمولات اپنی اپنی مخصوص شناخت بھی رکھتے ہیں اور مل کر کسی ایک معنویت، کہانی یا منظر کا باعث بھی بن جاتے ہیں۔مصنفہ کے ایک ہی پیراگراف سے لی گئی دونوں مثالیں اس بات کا ثبوت ہے کہ ناول نگار بنیادی معمولات اور ثانوی معمولات کو ساتھ ساتھ لے کر چلتا ہے اور متن میں اس کے اثرات دریافت کیے جا سکتے ہیں۔

"The recognition that a text may set up its own secondary norms leads to a further conclusion, that features of language within that text may depart from the norms of the text itself: that is , they may 'stand out' against the background

of the text has led us to expect."{6}

''اس بات کی فہم کہ متن اپنے اندر ثانوی معمولات کا مجموعہ رکھتا ہے، اس سے مزید نتائج سامنے آتے ہیں۔ متن کے خصائص اپنے ہی درونی معمولات سے روگردانی کر جاتے ہیں۔ متن سے جو توقعات وابستہ ہوتی ہیں ثانوی معمولات انہی کے پس منظر سے نئے معمولات نکال لاتے ہیں''۔ متن کا یہ عمل نئی، خوشگوار متنوع ادبی پیچیدگیوں کا باعث ہوتا ہے۔''

معمولات کی ابتدائی درجہ بندی کے علاوہ کچھ اور ذیلی نوعیت کے معمولات کا مطالعہ بھی کیا جا سکتا ہیں۔ دراصل یہ ذیلی معمولات بنیادی، ثانوی، اسلوبی اور لسانیاتی معمولات کا ہی حصہ ہیں لیکن ان کو علیحدہ کر کے بھی مطالعہ کرنا مفید ثابت ہو سکتا ہے۔

کرداری معمولات:

فکشن رائٹر کسی خاص کردار کی پیش کاری کے لیے اس کے کرداری معمولات کا تعین کرتا ہے۔ اس کے کردار کا ظاہر، باہر، زبان، لہجہ اور دوسری اقدار اس کو شناخت عطا کرتی ہیں۔ یہ شناخت دراصل اس کے کرداری معمولات کے استعمال پر مبنی ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر سعادت حسن منٹو کے افسانہ ''دودا پہلوان'' کرداری معمولات کا بہت اچھا نمونہ پیش کرتا ہے۔

''وہ واقعی حسین تھا۔ بڑے مالدار گھرانے کا چشم و چراغ تھا اس لیے اس کو کسی چیز کی کمی نہیں تھی۔ مگر جس میدان میں کود پڑا تھا اس کو ایک محافظ کی ضرورت تھی جو وقت پر اس کے کام آسکے۔ شہر میں یوں تو سینکڑوں بدمعاش اور غنڈے موجود تھے جو حسین و جمیل صلاحو کے ایک اشارے پر کٹ مرنے کو تیار تھے، مگر دودے پہلوان میں ایک نرالی بات تھی۔ وہ بہت مفلس تھا، بہت بدمزاج اور اکھڑ طبیعت کا تھا، مگر اس کے باوجود اس میں ایسا بانکپن تھا کہ صلاحو نے اس کو دیکھتے ہی پسند کر لیا اور ان کی دوستی ہو گئی''۔ {7}

منٹو کے افسانہ ''دودا پہلوان'' کا یہ اقتباس کرداری معمولات کا مجموعہ ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار امر دلڑ کا صلاحو، ''حسین، مالدار گھرانے کا چشم و چراغ، اس میں کسی چیز کی کمی کا نہ ہونا، اس میدان میں کود پڑنا، محافظ کی ضرورت رکھنا،'' وہ کرداری معمولات ہیں جو صلاحو کے

کردار کو نمایاں اور مربوط کرتے ہیں۔اسی طرح ''دودا پہلوان'' کی مخلصی ،بدمزاجی ،اکھڑپن ،
بانکپن وغیرہ کا منٹو نے کرداری معمولات کے انداز میں استعمال کیا ہے۔اس مختصر اقتباس میں
منٹو نے دو متضاد کرداروں ''صلاحو اور دادو'' کو معمولات کے انداز میں پیش کیا ہے۔

واقعاتی معمولات:

کہانی ،افسانہ یا ناول میں جس قسم کے واقعات کو منظر نامہ کے پھیلاؤ یا پلاٹ کے طور
پر پیش کیا جاتا ہے اس کے معمولات کا واقعاتی معمولات سے تعبیر کیا جاتا ہے۔شمس الرحمان
فاروقی کا یہ اقتباس اس کے واقعاتی معمولات کا اچھا انتخاب ہے۔

''مرہٹہ بہادروں نے اپنی جان بہت ہی مہنگی بیچی۔فرنگی فوج کے بھی کئی
سونفر کھیت رہے،دو تین انگریز کمیدان بھی لقمۂ اجل بنے۔کوئی پان سات
سو دیسی سپاہی زخم دار تھے اور کوئی اتنوں ہی کا پتہ نہ تھا۔غیر اہل جنگ کے
نقصان جانی و مالی کا حساب کسی نے نہ رکھا تھا۔'' {8}

یہ اقتباس جنگی واقعہ کی پیشکش کے لیے واقعاتی معمولات کا نمونہ ہے۔اس میں بہادر
،جان بیچنا،کھیت رہنا،لقمۂ اجل ہونا،زخم دار ہونا،لاپتہ ہونا،غیر اہل جنگ ہونا،سب کے سب
واقعاتی معمولات ہیں جو جنگ کے عمل اور منظر نامہ کو پیش کرتے ہیں۔

کیفیتی معمولات:

بعض فن پاروں میں خاص کیفیات کے اظہار کے لیے کیفیتی معمولات کو تشکیل دیا اور
استعمال کیا جاتا ہے۔قرۃ العین حیدر کے ناول ''آگ کا دریا'' درج ذیل مثال پیش کی جاتی ہیں۔

''حد نظر تک مکان تھے جن میں لوگ رہتے تھے۔ان کو روشن نہیں جانتی
تھی۔عالیشان مکان اور مڈل کلاس مکان اور غریبوں کے مکان اور قلعے
اور محل اور کاٹیج۔ان سب جگہوں میں دُکھ اور سُکھ اور محبت اور نفرت اور
امید اور ناامیدی اور کامرانی اور شکستہ دلی کے ڈرامے ہو رہے تھے۔بالکنی
سے شہر ڈی نیرو کی ایک پینٹنگ کی طرح نظر آرہا تھا: سرخ اور زرد اور سیاہ
دھبوں اور لکیروں کا ہیبت ناک مجموعہ۔ {9}

قرۃ العین حیدر کا یہ اقتباس کیفیتی نوعیت کا ہے جس میں انسان، مکان، آبادی، شہر سب کے سب خاص قسم کی اُداسی، بے رونقی اور سنسان پن کی کیفیت کا اظہار کرتے ہیں۔اس کیفیتی اظہار کے لیے کیفیتی معمولات کا سہارا لیا گیا ہے۔یہ معمولات عالی شان، مڈل کلاس، غریبوں کے مکان، محل، کا میج، سب جگہیں، دکھ، سکھ، محبت، نفرت، امید، ناامیدی، کامرانی، شکستہ دلی، ڈرامے، پینٹنگ کی طرح نظر آنا،" وغیرہ سب کیفیتی معمولات ہیں جو قراۃ العین حیدر کی خاص جمودی Surrealistic پیشکش میں معاون عوامل کا کردار ادا کرتے ہیں۔

خاص سیاق وسباق کے معمولات:

فکشن رائٹر خاص سیاق وسباق کے تناظر میں مخصوص معمولات کا انتخاب کرتا ہے۔ عبداللہ حسین، عورت اور مرد کے تخلیے میں ملاپ، قربت، محبت، تعلق کے اظہارات کے لیے خصوصی معمولات کا استعمال کرتے ہوئے رقم طراز ہیں۔

> "لیکن اس دوسرے مکان کے شیشوں پر روشنی گل ہوگئی تھی اور ان کے پیچھے رات کا اولیں بوسہ لیا جا رہا تھا' یا شاید لیا جا چکا تھا' کیونکہ وہ دو تھے اور جب کمرہ ابھی روشن تھا تو ان کے سائے شیشوں پر لرز رہے تھے اور وہ ایک دوسرے کندھوں پر ہاتھ رکھے باتیں کر رہے تھے' بے آواز باتیں ' جن کو صرف وہی جانتے تھے۔ پھر جب مرد نے سگریٹ دریچے میں مسلا اور روشنی گل کر دی تو کسی نے پل کی پل کو دریچہ کھول کر باہر جھانکا' کسی نے ایک مختصر سا قہقہہ لگایا اور دریچہ بند کر دیا اور اب کمرہ گرم اور تاریک تھا اور باہر بارش ہو رہی تھی اور سڑک پر رات کے اِکاّ دُکاّ مسافر بھیگتے ہوئے گزر رہے تھے اور اب کمرہ گرم اور تاریک تھا' اور اب کمرہ......" {10}

اس اقتباس میں سیاق وسباق، عورت اور مرد کی خلوت Privacy ہے۔جس کے لیے عبداللہ حسین نے سیاق وسباق کے معمولات کا سہارا لیا ہے۔پورے اقتباس میں اس بات کا کوئی ذکر نہیں جو اس اقتباس کا اصل نتیجہ ہے۔یہ فنکارانہ پیشکش کس طرح ممکن ہوئی اس سبب سیاق و سباق کے معمولات کا معقول، مناسب اور کامیاب استعمال ہیں۔

☆ "لیکن اس دوسرے مکان کے شیشوں پر روشنی گل ہوگئی تھی

☆ اوران کے پیچھے رات کا اولیں بوسہ لیا جارہا تھا'
☆ یا شاید لیا جاچکا تھا'
☆ کیونکہ وہ دو تھے
☆ اور جب کمرہ ابھی روشن تھا تو ان کے سایئے شیشوں پر لرز رہے تھے
☆ اور وہ ایک دوسرے کندھوں پر ہاتھ رکھے باتیں کر رہے تھے'
☆ بے آواز باتیں'
☆ جن کو صرف وہی جانتے تھے۔
☆ پھر جب مرد نے سگریٹ دریچے میں مسلا اور روشنی گل کردی
☆ تو کسی نے پل کی پل کو دریچہ کھول کر باہر جھانکا'
☆ کسی نے ایک مختصر سا قہقہہ لگایا
☆ اور دریچہ بند کردیا
☆ اوراب کمرہ گرم اور تاریک تھا
☆ اور باہر بارش ہورہی تھی
☆ اور سڑک پر رات کے اِکاّ دُکاّ مسافر بھیگتے ہوئے گزر رہے تھے
☆ اوراب کمرہ گرم اور تاریک تھا'
☆ اوراب کمرہ۔۔۔۔۔"

حوالہ کے اقتباس کی جزو کاری کے نتیجہ میں یہ ظاہر ہوتا ہے کہ تحریر کا سیاق وسباق، موضوع یا مقصد، عورت اور مرد کی خلوت Privcy ہیں۔جس کے لیے سیاق وسباق کے سترہ 17 معمولات کو خوبصورت انداز میں اپنایا اور پیش کیا گیا ہے۔یہ سترہ معمولات دراصل اقتباس یا وہی متن ہے جس کو ہم نے سیاق وسباق کے مطالعہ کے لیے انتخاب کیا تھا۔خاص طور سے ''کمرہ'' کا ذکر چار مرتبہ، دریچہ کا دو مرتبہ، شیشے کا دو مرتبہ، روشنی کا تین مرتبہ معمولات کے انداز میں استعمال کیا گیا ہے۔اس تکنیک سے عبداللہ حسین نے اپنے معمولات کا کامیاب استعمال کرتے ہوئے وہ نتیجہ قاری تک ابلاغ کردیا جس کا متن میں براہِ راست کوئی ذکر یا نشان تک نہیں۔

معمولات کا عمل Function اسلوب میں تغیر کے بنیادی سبب کا کردار ادا کرتا ہے۔

متن میں یہ تغیر ایک پھیلا ہوا تاثر ہوتا ہے جس کے بے شمار رنگ، پہلو اور نقوش ہوتے ہیں۔اس لحاظ سے بالعموم تغیر کی درج ذیل اقسام مشاہدہ میں آتیں ہیں۔

☆ انفرادی تقاضے اور توقعات

☆ واقعات وصورت حال پر مبنی نفسیاتی تقاضے

☆ فنی تقاضے

☆ کیفیتی تقاضے

☆ معاشرتی تشریح اقداری

☆ مفاہمت اور تضاد کے تقاضے

☆ مداخلت (صورتحال) کے تقاضے

☆ غیر متوقع تقاضے

تقاضے، توقعات یا معمولات فکشن کی کائنات اور انسانی حیات میں ربط کا کردار ادا کرتے ہیں۔فن اور حیات کو اپنی اقدار پر یقین آنے لگتا ہے جو ان کے استقلال اور تعلق Relevance کا باعث ہوتا ہے۔

اسلوب میں مختلف قسم کے معمولات متن کی تکنیکی ساخت کو بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ بالعموم درج ذیل اجزاء کا مطالعہ خاص اہمیت رکھتا ہے۔

متوازیات	Parallelism
متضادیات	Antithesis
تشخصات	Personification
علامتیت	Symbolism
نحویات	Syntax
لغتیات	Semantics

اسلوب ساز اجزاء کی فہرست تیار کی جاسکتی ہے مگر ایسی فہرست حتمی نہیں ہوسکتی۔اگر ادبی ورثہ سے ایسی کوئی فہرست تیار کرنے میں کامیاب ہو بھی جائیں تو مستقبل کے ادبی ورثہ میں کوئی نیا ادیب ایسے نئے اجزاء متعارف کرا سکتا ہے جس سے پہلی فہرستیں غیر مکمل ہو جائیں گی۔

بالآخر معمولات اسلوب کے انتخاب کی بنیادی اقدار کی اہمیت اختیار کر جاتی ہیں۔یہ اقدار نمایاں ہوتی ہیں اور فکشن رائٹر اپنے اسلوبی مقاصد کی تکمیل کے لیے ان کا فنکارانہ استعمال کرتا ہے۔یہاں تک کہ ان کا نمایاں ہونا قاری کے ذہن میں فکشن رائٹر کے اسلوب سے متعلق خصوصی شناخت یا توقعات بھی پیدا کر دیتا ہے۔جی۔این۔لیش اس عمل کی وضاحت یوں کرتا ہے۔

> "Of Course there is no way of knowing in advance for a particular author or text which parts of the code will be exploited in in a stylistically interesting way and which will not." {11}
>
> ''یقیناً ایسا کوئی طریقہ کار نہیں جس سے قبل از وقت سمجھا جا سکے کہ کوئی خاص مصنف کسی خاص فنکارانہ تخلیق میں سے کون سے اجزائے اسلوب کا انتخاب کریگا اور کن کا استعمال نہیں کرے گا۔''

یہ انتخاب تخلیق کار کا وجدانی عمل ہوتا ہے۔اس لحاظ سے ہر مصنفت کا اجزائے اسلوب کا انتخاب منفرد بھی ہوتا ہے اور بہت سے فنکاروں کی تحریر بحیثیت مجموعی مشترک بھی ہوتی ہے۔میر تقی میر کی شاعری پر انسانی رویوں کا اظہار غالب ہے۔غالب کی شاعری میں انسانی رویوں پر نقد و نظر کا وطیرہ ہے۔اس لحاظ سے وہ دونوں منفرد اسلوب رکھتے ہیں۔مگر ان کے منفرد اسلوب میں ''انسانی رویہ ''قدرِ مشترک ہے۔اس ضمن میں نظیر اکبر آبادی کی شاعری انسانی رویوں کے اظہار کی شاہکار شاعری قرار دی جا سکتی ہے۔جو میر و غالب سے منفرد بھی ہے اور ''انسانی رویوں'' کے حوالے سے مشترک بھی۔

☆ موضوع ،معمولات کا تعین اور اسلوبی اجزاء کے مقداری عمومیات کا حتمی یقین ممکن نہیں۔اس سے کچھ آسانی تو پیدا کی جا سکتی ہے حتمی نہیں۔البتہ ہمیں اسلوب اور لسانیات کے عمومی معیارات پر انحصار کرنا پڑتا ہے۔

☆ لسانی اجزاء کی چونکہ کوئی مکمل فہرست پیش کرنا ممکن نہیں اس لیے ہمیں متن کے اسلوبی کے خصائص پر انحصار کرنا پڑتا ہے۔البتہ متن میں مختلف قسم کے معمولات کی دریافت سے ایک مناسب اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

☆ اسلوب کے مقداری تغیر (کثیر سمتی)،تغیر Deviance اور حُسنِ اسلوب کے معیارات کے درمیان کوئی لازم رشتہ ضروری نہیں اس لیے اسلوب کے انتخاب میں ادبی ترجیحات ہماری رہنمائی کرتی ہیں۔ ادبی ترجیحات کی تعمیر میں معمولات بنیادی اور تعمیری کردار ادا کرتے ہیں۔

☆ اسلوب فکشن رائٹر کی ترجیحات پر مبنی ہوتا ہے اس لیے ہم اس کا کوئی حتمی پیشگی نتیجہ اخذ نہیں کر سکتے۔ چونکہ اسلوب کا کوئی خاص حلقہ اختیار Domain نہیں ہوتا اس لیے متن کی مجموعی شمار یاتی اقدار متن کی اہمیت اور متنوع اہمیت کو اجاگر نہیں کر سکتیں۔ البتہ ان سے ایک معقول اندازہ ضرور لگایا جا سکتا ہے۔

☆ مختلف زبانوں کے ماہرین اسلوبیات ایک ہی متن کو مختلف معیارات پر پرکھ سکتے ہیں۔ اسلوب کے لسانیاتی تجزیہ میں مختلف زبانوں کی وجہ سے کوئی لازمی مفاہمت یا مماثلت ضروری نہیں ہوتی۔ متن میں معمولات مسلسل تغیر پذیر ہوتے ہیں اور یہی تغیر متن کا حتمی معمول Absolute Norm ہوتا ہے۔

☆ معمولات کا تعدد اور مقدار متن کے مخصوص نقوش کو قابلِ شناخت بناتی ہے۔ معمولات کا مقداری تجزیۂ اسلوب یقیناً کسی فن پارے کے حسن وقبح کو جانچنے کا اچھا معیار فراہم نہیں کرتا۔ مگر یہ درست ہے کہ مقداری توثیق کے بغیر اسلوب کے متعلق بیان کسی ٹھوس شہادت سے محروم ہوتے ہیں۔ ابہام کی فضا میں بے یقین تیرتے رہنے سے بہت بہتر اور کارگر ہے کہ ہم نقوش کے یقین سے لطف انداز ہوں۔

☆ متن میں بعض معمولات اچانک در آتے ہیں جن کا ماقبل معمولات سے بظاہر کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اس ''اچانک پن Suddeness '' یا غیر متوقع صورت حال کو Pervasive Norms کی اصطلاح میں پیش کیا جاتا ہے۔ اس سے مراد متن میں غیر متوقع صورت حال یا اچانک پن ہوسکتا ہے نہ کہ گمراہی یا بے راہ روی۔ البتہ ''گم رَہی'' کی لغت میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ تاہم اس تصور کو ''بے راہ رَوی، گمراہی، گم رَہی'' کی بجائے ''اچانک پن'' نئی سمت یا نیا تعارف سمجھنا زیادہ احسن تفہیم ہے۔

☆☆☆

حوالہ جات

{1} شمس الرحمٰن فاروقی، ''کئی چاند تھے سرِ آسماں''، شہرزاد کراچی، ص۔242

{2} شمس الرحمٰن فاروقی، ''کئی چاند تھے سرِ آسماں''، شہرزاد کراچی، ص۔99

{3} Halliday, M.A.K 1971 Linguistics Function and Literary Style: an Inquiry into William Golding's. The Inheritors' in Chatman,s . 1971 330-65.

{4} بانو قدسیہ، ''راجہ گدھ''، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ص۔362

{5} بانو قدسیہ، ''راجہ گدھ''، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ص۔362

{6} G.N.Leech, "Style in Fiction", Longman ,London. P 55

{7} سعادت حسن منٹو، ''منٹو کے افسانے''، بک ٹاک پبلشرز، لاہور، ص۔79

{8} شمس الرحمٰن فاروقی، ''کئی چاند تھے سرِ آسماں''، شہرزاد کراچی، ص۔121

{9} قرۃ العین حیدر، ''آگ کا دریا''، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، باب 62، ص۔357

{10} عبداللہ حسین، ''اُداس نسلیں''، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ص۔347

{11} G.N.Leech, "Style in Fiction", Longman London. P 69

اسلوب کا طریق تجزیہ

METHOD OF ANALYSIS OF STYLE

متن سازی کا انحصار فکشن نویس کی اسلوبی ریاضت پر ہوتا ہے۔ متن کی پیچیدگی یا تنوع اسلوب کا وجدانی پہلو ہوتا ہے۔ یہ مسلسل، رواں، خودرَو اور خودکار ہوتا ہے۔ اس عمل کے بے شمار اجزاء کا تجزیہ ناممکن تو نہیں ہوتا مگر بے حد مشکل ضرور ہوتا ہے۔ اس مشکل کے باوجود فکشن نویس اپنی اسلوبی ریاضت اور وجدان کی وساطت سے تحریر میں روانی کی صفت پیدا کر دیتا ہے۔ ان اجزاء میں گرائمری درجہ بندی، سیاق وسباق، ربط، صنائع بدائع، لفظیاتی درجہ بندی اور صفاتی درجہ بندی چند اہم موضوعات ہیں۔ ہم ان کی ممکنہ فہرست تو تیار کر سکتے ہیں مگر اُسے مکمل کسی حال میں نہیں کہہ سکتے۔ جی۔ این۔ لیش کا خیال ہے:

"The chekilist is rather like a map which leaves out a lot of detail, but shows what is likely to be most relevant for the traveller."{1}

''ایسی فہرست مسافر کے ایک نقشے کی طرح ہوتی ہے جو کہ بہت سی تفصیلات ظاہر کرتا ہے۔ یہ (تفصیلات) بہت ہی متعلقہ ہوتی ہیں۔''

مسافر کا نقشہ ایک محدود حقیقت ہوتا ہے جس میں لامحدود امکانات کے اظہارات کے وسیلے موجود ہوتے ہیں۔ اسلوبیات Stylistics کی زبان میں ان کو اسلوب کے اجزاء کے طور پر مطالعہ کیا جاتا ہے۔

گرائمری درجہ بندی: Grammatical categories

گرائمر سے مراد وہ اصول ہے جن کی بنیاد پر ہم الفاظ کو جملوں میں بدل دیتے ہیں۔

لفظوں کے درمیان رشتوں سے نئے نئے معانی دریافت کرتے ہیں۔ لفظ الگ الگ معنی رکھتے ہیں اور گرائمر ان کے درمیان ربط کا ایسا ذریعہ ہے جو ان سب الفاظ کو ملا کر ایک مجموعی معنی پیدا کر دیتا ہے۔ لفظوں کی ساخت میں انسانی ادراک اور ابلاغ کے جن تقاضوں کے مطابق معنی عطا کیے جاتے ہیں اُسے لفظ سازی Morphology کہا جاتا ہے۔ ہر لفظ ابلاغ کے کسی خاص تقاضے کی تسکین کے لیے تعمیر کیا جاتا ہے اور بہت سارے لفظوں کا سلسلہ ان کے انفرادی معنی کی بجائے جملے کی اجتماعی معنویت کا اظہار کرتا ہے۔ لسانیات کی زبان میں لفظوں کے مربوط مجموعے کو جملہ Syntax کہا جاتا ہے استعمال اور طے ہونے والے انتخاب کردہ لفظوں کو لغتیات Semantics کہا جاتا ہے۔ گرائمر کی درجہ بندی میں لفظ سازی، جملہ سازی کے عمل کی گرائمر کے مختلف اشکال میں پیش کیا جاسکتا ہے۔ گرائمر کی عمومی درجہ بندی درج ذیل انداز میں کی جا سکتی ہیں۔

توضیحی گرائمر	Descriptive Grammer
نظریاتی گرائمر	Theoretical Grammer
تقابلی گرائمر	Comparative Grammer
تکمیلی گرائمر	Competence Grammer
ادائیگی کی گرائمر	Performance Grammer

الفاظ کا سیاق وسباق: Lexical context

کسی بھی خیال کے ابلاغ کے لیے متن سازی کی جاتی ہے۔ جس کے لیے فکشن نویس خاص الفاظ کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ انتخاب اس معنویت کے قریب ترین چلا جاتا ہے جو فکشن نویس کے ذہن میں ہوتی ہے اور جس کے اظہار کرنے کی وہ اپنے متن میں خواہش اور کوشش کرتا ہے۔ الفاظ کا سیاق وسباق یا سیاق وسباق کے الفاظ کا انتخاب کسی خاص خیال، واقعہ، مظہر، کردار وغیرہ کو ادا کرنے کے لیے ضروری اور مخصوص ہوتا ہے۔ لیوٹالسٹائی Leo Tolstoy اپنے شہکار ناول ''جنگ اور امن War and Peace'' میں سیاق وسباق کے الفاظ کا استعمال اس انداز میں کرتا ہے۔

"The Pavlogradsky regiment of hussars was

stationed two miles from Braunau. The squadron in which Nikolay Rostov was serving as ensign was billeted on a German village, Salzeneck. The offcer in command of the squadron , Captian Denisov, known through the whole cavalry division under the name of Vaska Denisov, had been assigned the best quarters in the village. Ensign Rostov had been sharing his quarters, ever since he overtook the regiment in Poland." {1}

''پافلوگراسکی کا گھڑ سوار دستہ، برانا سے دومیل کے فاصلے پر قائم پذیر تھا۔نکولائی روسٹوف اس دستے کے ساتھ رہنماافسر کی حیثیت سے کام کررہاتھا جو کہ جرمن گاؤں سالزے نک میں متعین تھا۔ اس دستے کا کمانڈر کیپٹن ڈینی سوف کو گاؤں میں بہترین رہائش گاہ فراہم کی گئی تھی۔اُسے گھڑسوار دستے میں 'واسکاڈینی سوف' کے نام سے جانا جاتا تھا۔ آفیسر روسٹوف اس وقت سے ڈینی سوف کے ساتھ رہائش پذیر تھا جب سے اُس نے پولینڈ میں دستے کی کمان سنبھالی تھی۔''

ٹالس ٹائی کا درجِ بالا اقتباس سیاق وسباق کے الفاظ کے انتخاب میں مبنی ہے۔اس کا مطالعہ کرتے ہوئے قاری لفظوں کے انتخاب کی وساطت سے خودبخود اس نتیجہ پر پہنچ جاتا ہے کہ متن،فوجی، دستے، ماحول، رہائش اور فوجیوں کے منصب یا مرتبہ کے متعلق ہے۔اسلوب سازی میں سیاق وسباق کے خاص لفظوں کا انتخاب تحریر کو ایسی پہچان عطا کرتا ہے جس کی کسی تشریح کی ضرورت پیش نہیں آتی اور قاری ان لفظوں کی وساطت سے متن کا مقصد یا عنوان طے کرلیتا ہے۔

متن کا ربط: Cohesion

ادب کے طالب علموں کے لیے یہ امر بہت ہی دلچسپی کا باعث ہے کہ متن سازی میں 'ربط Cohesion' کا عمل کس طرح وقوع پذیر ہوتا ہے۔کیا فکشن نویس ربط کے لیے پہلے سے

کوئی اپنے اصول، معیار یا طریق کا تعین کر لیتا ہے یا متن سازی کے دوران وہ متن کے مختلف نقوش میں ربط پیدا کرنے کے مختلف شعار استعمال کرتا ہے۔ ربط دراصل فکشن نویس کی صلاحیت ہے جو متن سازی سے پہلے لازم نہیں کہ اپنا کوئی کردار ادا کرے بلکہ یہ اہم بات ہے کہ فکشن نویس متن سازی کے دوران 'ربط' کے اصولوں پر عمل پیرا ہو جاتا ہے اور تمام متن میں ربط کا تانا بانا پھیلا دیتا ہے۔ اس سے مختلف مفہوم کے جملوں کے معانی کو ایک دوسرے سے جوڑ دیا جاتا ہے۔ کبھی امدادی افعال Adverb اسم ضمیر Pronoun یا کبھی مخصوص حروف Article کی مدد سے متن کے اندر جملوں کو مربوط بھی کیا جاتا ہے اور بدلتے ہوئے معانی بھی واضح کر دیئے جاتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں۔

''اس کی میٹھی آواز کانوں میں یوں اترتی چلی گئی جیسے بہترین شراب کا مخملی ذائقہ کام و دہن کو شگفتہ کرتا ہوا سینے میں اُتر جائے۔'' {2}

☆ اُس — اسم ضمیر

☆ کی — حرفِ عطف

☆ میں — واحد متکلم

☆ جیسے — حرفِ تشبیہ

☆ و (اور) — حرفِ جار

اس جملے میں فاروقی صاحب نے جملے کے اندر لفظوں کا معنوی ربط بڑھانے کے لیے نو 9 حروف کو استعمال کیا ہے۔ ان حروف کے استعمال سے مختلف معنی رکھنے والے الفاظ نہ صرف آپس میں متعلق ہو گئے ہیں بلکہ سارا جملہ ایک مرکزی معنی یا تفہیم کا ذریعہ بن گیا ہے۔

صنائع بدائع: Figures of Speech

متن میں اظہار کی خوبصورتی کے لیے علامت، استعارہ، اشارہ، کنایہ، تشبیہ اور دوسرے بہت سے آلات Instruments کو استعمال میں لایا جاتا ہے۔ کھری حقیقت Naked Reality کو فنی artistic پیش کاری Presentation کے لیے 'بظاہر حقیقت Appear to be Reality' کے انداز میں پیش کرنے کے لیے صنائع بدائع کا استعمال کیا جاتا ہے۔

"باہر کے لیمپ پوسٹ کی روشنی تکیے پر اس جگہ پڑ رہی تھی۔ جہاں امتل سوئی ہوئی تھی۔ اس وقت اس کی عمر کے اس کے چہرے پر لکھی تھی۔ آنکھوں کے نیچے گہرے حلقے اور ہونٹ لکیر دار تھے۔ وہ منہ کھولے ہلکے ہلکے خراٹے لے رہی تھی۔ پہلی بار میں عافیت سے دوچار ہوا۔ اپنے ہم جنس کی رفاقت ملی۔ گدھ برادری کا کوئی فرد اس قدر قریب پا کر میں نے اُسے آہستہ سے اُٹھایا۔" {3}

نمونہ کی اس تحریر میں 'تکیہ' ایک کنائیہ ہے۔ جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ باہر کی روشنی میں اندر کا ماحول دیکھا گیا ہے۔ باہر سے صرف روشنی اندر آئی اور پورے منظرنامے کو اجاگر کر گئی۔ عمر کا چہرے پر لکھا ہونا امتل کی عمر کی طرف کا اشارہ ہے۔ یہ اشارہ مزید اشاروں 'آنکھوں کے نیچے گہرے حلقے' کی وجہ سے اور بھی واضح ہو گیا ہے۔ بانو قدسیہ کی کردار 'امتل' جوانی سے نیچے اُترتی ہوئی عمر کا کردار ہے۔ اس بات کا کھلا اظہار متن میں ہرگز موجود نہیں کہ 'امتل' جوانی سے بڑھاپے کی طرف لُڑھکتی جارہی ہے مگر متن کے اندر اشارے اور کنایئے بانو قدسیہ کے اس خیال کو خود کار انداز میں ابلاغ کر دیتے ہیں۔ آخری جملے میں "گدھ" کا استعارہ اختراع کیا گیا ہے۔ وہ آدمی جوانی ہوس کی کسی تسکین کی آرزو میں ہے اور اس بات کو سمجھتا بھی ہے کہ اُس کا عمل نہ صرف غیر اخلاقی بلکہ نا قابلِ معافی جواز ہے۔ امتل کے قریب آنے والا آدمی اپنے اندر کے 'گدھ' کو قریب پا کر امتل کو جگانے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ اس (گدھ) کی قربت اور رفاقت میں پہلی بار اپنی "عافیت" کو محسوس کرتا ہے۔ گدھ اس کردار کی شخصیت کا دوسرا روپ ہے۔ سوئی ہوئی اکیلی عورت کو کسی اجنبی کا اس طرح اس کی خواب گاہ میں جگانا بھی خاص استعاراتی تفہیم رکھتا ہے۔ "گدھ" جنسی ہوس پرستی کا بہت ہی جامع استعارہ ہے۔

لفظی درجہ بندی: Lexical categories

سادہ الفاظ: Simple Words

سادہ الفاظ سے مراد متن میں شامل آسان ترین الفاظ ہیں۔ یا ایسے الفاظ جو مشکل نہ ہوں۔ یہ الفاظ متن کی مجموعی اہمیت میں معنویت کے اضافے میں اپنا کردار ادا کرتے ہیں۔

Complex Words
پیچیدہ الفاظ:

ایسے الفاظ جو آسان نہیں ہوتے بلکہ مشکل لگتے ہیں انہیں پیچیدہ الفاظ کہا جاتا ہے۔یہ لفظ مرکبات بھی ہو سکتے ہیں جیسے ''مدافعت کرنا'' وغیرہ۔پیچیدہ الفاظ معنی کی پرتوں اور متن کی جہتوں میں اضافے کا سبب ہوتے ہیں۔

Formal Words
رسمی الفاظ:

رسمی الفاظ سے مراد ایسے الفاظ ہیں جو کسی خاص سبب لکھنا، لازم ہو جاتے ہیں۔اس کا سبب تو یہ ہوتا ہے کہ قاری رسمی الفاظ سے مانوس ہوتا ہے اور ان کے استعمال سے آسانی سے اپنے مطلوبہ معانی تلاش کر لیتا ہے۔ جیسے شادیوں پر خوشی اور مبارک کے جذبات کے لیے خاص رسمی لفظ استعمال کیے جاتے ہیں۔اسی طرح کسی کی موت پر خاص تعزیتی لفظ استعمال کیے جاتے ہیں جیسے'' اللہ تعالیٰ مرحوم ومغفور کو جوارِ رحمت میں جگہ دے۔''مریضوں کی عیادت کے لیے کہا جاتا ہے۔''اللہ تعالیٰ آپ کو صحت دے۔آپ کا سایہ ہمارے سر پر قائم رہے۔آپ ہزاروں برس عمر پائیں۔''رسمی الفاظ عام طور سے بادشاہ، دربار، فوج اور اداروں کے خاص ماحول کے بیان کے استعمال کیے جاتے ہیں۔سعادت حسن منٹو کے افسانہ ''جھوٹی کہانی''میں رسمی الفاظ کے استعمال کی ایک مثال پیش کی جاتی ہے۔

''صاحب صدر اور معزز حضرات......معافی کا طلبگار ہوں......محترمہ بیگم مرزبان، خلاف معمول آج پچھلے صوفے پر تشریف فرما ہیں......صاحبِ صدر، خاتونِ مکرم اور معزز حضرات''۔{4}

Colloquial Words
عمومی بول بال کے الفاظ:

فکشن نویس اپنی کہانی میں حیران کن واقعات اور عجیب وغریب کردار پیدا کر کے رنگینی پیدا کرتا ہے۔بعض اوقات اُسے ایسے کردار متعارف کرانے کی ضرورت پیش آتی ہیں جو معاشرے میں غیر اہم، قدیمی، ادنیٰ، نا قابلِ توجہ، غریب، بیوقوف، ان پڑھ، نشئی اور غفلت شعار ہوتے ہیں۔ایسے کرداروں کی پیش کاری کے لیے ان کی اپنی خاص زبان استعمال کی جاتی ہے۔جو نہ صرف کرداروں کے ساتھ خاص تعلق رکھتی ہے بلکہ اپنے ماحول کی نسبت سے بہت ہی خالص ہوتی ہے۔اس انداز میں بانو قدسیہ لکھتی ہیں۔

''سائیں جی کل شام اندر عصر کی نماز پڑھ رہے تھے......قبر دھنس گئی......ہم
نے......اُسے کھولا نہیں غائبانہ نماز جنازہ پڑھادی۔یہی حکم تھا سائیں جی
کا......ایسے ہی فرمادیا تھا پیرومرشد نے......انہیں تو وصال ہوگیا......لیکن
ہم کہاں جائیں ہم کہاں جائیں سائیں جی......کہاں جی کہاں۔'' {5}

وضاحتی الفاظ: Descriptive Words

انگریزی کے لفظ Description سے مراد کسی چیز کا بیان کرنا ہے مگر انگریزی لغت میں بعض الفاظ کثیر جہتی ہوتے ہیں۔اس اصطلاح میں معنی کے بیان کے علاوہ وضاحت کا پہلو بھی موجود ہے۔تاہم اس کے لیے بیانیہ کی بجائے وضاحتی الفاظ نسبتاً بہتر معنویت کے حامل ہیں۔یہ ایسے الفاظ ہوتے ہیں جو کسی عمومی صورت حال، کیفیت وغیرہ میں نہ صرف زیادہ اہمیت بلکہ وضاحت کا عنصر پیدا کرتے ہیں۔چارلس ڈکنز اپنے ناول ''ہارڈ ٹائمز'' میں ایسے الفاظ کا کثرت سے استعمال کرتا ہے۔

"It really did seem to impress him, to the
utmost extent of his capacity of being
impressed.He looked at him informant for full
a quarter of a minute, and appeared to have the
surprise in his hand all the time". {6}

''اس سے لگتا تھا کہ وہ اس کو اس کے متاثر ہونے کی آخری حد تک متاثر
کرنے کی کوشش کررہا تھا۔وہ تقریباً ایک چوتھائی منٹ تک اس کو اس
طرح دیکھتا رہا جیسے سب کچھ سمجھتا تھا اور اس کی دسترس میں ہر وقت کوئی نہ
کوئی حیرانی رہتی تھی۔''

اس اقتباس میں 'لگتا تھا، متاثر ہونے، آخری حد، کوشش کررہا تھا، دیکھتا رہا، سب کچھ سمجھتا تھا، دسترس، ہر وقت، کوئی نہ کوئی، حیرانی' ایسی لغت کا مجموعہ ہے جو رواں تسلسل سے متن میں کسی خیال یا کیفیت کی وضاحت کرتی ہیں۔

اقداری تعین کے الفاظ Evaluative Words

اقداری تعین کے الفاظ معاشرہ، ثقافت، فلسفہ، اخلاقیات، تاریخ، جمالیات اور تخلیقی اعمال کی اقدار کا اظہار ہوتا ہے۔ اقدار ایسی نظر نہ آنے والی طاقت Invisible Force ہوتی ہیں جو معاشرہ' انسانی ذہن' فن' یا ثقافت کے تانے بانے کو باہم مربوط رکھتی ہیں۔ مثال کے طور پر' سچ بولنا' اقداری اظہار ہے جس سے لوگ ایک دوسرے پر یقین اور اعتماد کرتے ہیں اور شک یا بے اعتمادی کا شکار نہیں ہوتے۔ اسی طرح 'سزا' ایک منفی تصور کی قدر ہے جس کی وجہ سے لوگ غلط کام کرنے سے گریز کرتے ہیں اور جرائم کے ارتکاب سے خود بھی بچ جاتے ہیں اور معاشرہ بھی ان کی آلودگی کی بجائے اپنی پاکیزگی کی اقدار کی نشوونما کرتا ہے۔

> ''سب جال میں گرفتار تھے' وہ خود اور اس کی بیوی شانتا جو پہلے شریمتی شانتا نیلمبر تھی اور انگریزی اور مرہٹی میں ناول لکھتی تھی اور سرل ایشلے اور سارے مصنف اور ادیب ذہن پرست' سارے مغربی انسان' اور مغربی یورپین تہذیب' اور نیا ایشیا' جس کے نمائندے یہاں موجود تھے' مختلف جہنموں کے درمیان معلق تھے۔ انہیں اب معلوم ہوا کہ پل صراط پر چلنا کیا معنی رکھتا ہے۔ ان کی مسلمان اور ہندو اور بدھ روحوں کو بہت سی تکالیف لاحق تھیں۔'' {7}

اس اقتباس میں اقدار کے تعین کی لغت متن کی بنیاد ہے۔ 'ناول لکھنا، مصنف ادیب اور ذہن پرست، سارے مغربی انسان، مغربی یورپین تہذیب، نیا ایشیا، جہنموں کے درمیان معلّق، پل صراط پر چلنا، مسلمان اور ہندوں اور بُدھ روحوں کو بہت سی تکالیف' وغیرہ سب اقداری لغت ہے۔ اس لغت میں ایسی کیفیات کا اظہار ہے جو معاشرے میں پسندیدہ، اہم ترین اور نمایاں اقدار کا درجہ رکھتی ہیں۔

عمومی الفاظ: General Words

کسی متن میں ہر قسم کے الفاظ کی موجودگی میں عام قسم کے الفاظ بھی استعمال کیے جاتے ہیں۔ اگرچہ الفاظ کی دیگر اقسام کی نسبت عام الفاظ کی معنویت وہ گہرائی نہیں ہوتی پھر بھی متن سازی میں یہ بہت اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ خاص طور سے جملہ بنانے کے لیے کسی خاص مفہوم

کے بیان کی غرض سے خاص الفاظ تو موجود ہوتے مگر ان کو مربوط کرنے کے لیے عام الفاظ کا استعمال ہی کیا جاتا ہے۔ایسے الفاظ کی وضاحت کے لیے کسی خاص متن کی ضرورت نہیں ہوتی لیکن یہ ہر متن میں موجود ہوتے ہیں۔

''یہ دنیا انسان کا گھر ہے۔ساری دنیا۔جہاں کھانے کو ملتا ہے وہ جگہ سب سے زیادہ محفوظ ہے۔'' {8}

'یہ،انسان،کا،ہے،ساری،جہاں،کھانے،کو،ملتا،ہے،وہ،جگہ،سے،ہے' کی تمام تر لغت عام الفاظ پر مبنی ہے۔متن میں ان کی اہمیت یہ ہوتی ہے کہ بامعنی الفاظ کا یہ مجموعہ Syntax جملہ کی مربوط معنویت کا باعث بن جاتے ہیں۔خاص معنویت پیدا کرتے ہیں۔ایک جملہ میں ایک سے زیادہ Syntax ہو سکتے ہیں۔

مخصوص الفاظ: Specific Words

خاص مفہوم کے ادا کرنے کے لیے مخصوص الفاظ کا چناؤ کیا جاتا ہے تا کہ متن میں معنویت کی تخصیص برقرار رہے۔یہ الفاظ اصطلاحی نوعیت کے ہوتے ہیں مگر یہ لازم نہیں کہ ہر خاص لفظ واقعتاً کوئی اصطلاح ہو۔دراصل خاص الفاظ کا انتخاب فکشن نویس کا ایک طریق ہے جس سے وہ خاص سیاق وسباق کی معنویت کو اُجاگر کرنا چاہتا ہے۔

''ایسی ہی راتوں میں گھنگریالے بالوں والے ستیہ پیر ستیہ نرائن (گوڑ کے سلطان علاؤ الدین حسین شاہ کا صوفی نواسا جو بنگال کے مسلمانوں کے لیے ستیہ پیر اور ہندوؤں کے وشنو کا اوتار ستیہ نرائن بن گیا)۔ماتھے پر صندل کا ٹیکا لگائے ہاتھ میں بانسری لیے نارنجی لباس پہنے اپنی کمر کی زنجیریں جھنجھناتے پدما کے کنارے جاتے نظر آجاتے ہیں۔'' {9}

اس اقتباس میں 'صندل، ٹیکا، بانسری، نارنجی لباس، کمر کی زنجیریں' سب کے سب خاص الفاظ ہیں۔ان سے متن کی خاص معنویت واضح ہوتی ہے۔سنت، سادھو، فقیر، درویش کا تصور بہت ہی وضاحت سے پیش کیا گیا ہے۔

حوالہ جاتی الفاظ؛ معنی Referential Meaning

حوالہ کی لغت دراصل متن میں تشریحی کردار ادا کرتی ہے۔حوالہ کے الفاظ کسی تاریخی،

ثقافتی یا تہذیبی مظہر کی طرف اشارے کی زبان ہوتا ہے جس سے بہت ہی مختصر لغت جملے میں بے پناہ وسعت پیدا کر دیتی ہے۔مثال کے طور پر 'سانحہ کربلا' دولفظوں پر مبنی مرکب ہے جو اصطلاحی معنویت کی وجہ سے ایک بہت بڑی اور پھیلی ہوئی تاریخی حقیقت کا مختصر بیان ہے۔شمس الرحمان فاروقی صاحب کا یہ اقتباس کا نمونہ کا تحریر ہے۔

''دہلی 1844۔ابوظفر سراج الدین محمد بہادر شاہ ثانی دہلی میں بیرونی اور اندرونی لٹیروں کی تاخت اور تاراج ایک مدت سے بند تھی۔حسن وعشق علم وفضل، ہیئت و ہندسہ، منطق وریاضی، نجوم ورمل، شعروادب اور زہدو تصوف کی شمعوں کی جگمگاہٹ نے دلی کے ہر کوچے کو غبطہ دہ بغداد وقرطبہ بنادیا تھا۔کھیل کود، موسیقی وغنا، مصوری وخوش نویسی، ہاتھ کی ہر صنعت و حرفت، مرصع سازی و سادہ کاری، طباخی و دوا سازی، ہر فن کے ماہر شاہجہان آباد مینوسواد میں پٹے پڑے تھے کہ ایک ڈھونڈو تو چارہ کا پتہ ملتا تھا۔آداب وعلوم مملکت و جہانبانی وکشور کشائی وفوج کشی و جہانستانی کے سوا کوئی شعبہ حیات ایسا نہ تھا جس کے علما اور مخصصین دہلی میں نہ ہوں اور ان علوم اور ان میدانوں میں بھی عمدۃ الحکما حاذق الزمان حکیم محمد احسن اللہ خان کے کمالات کا درجہ ایسا تھا کہ اگر ان کی وزارت واقعی وزارت، اور ان کا بادشاہ واقعی بادشاہ ہوتا تو جہانگیر وشاہجہان نہ سہی، بہادر شاہ اول کے دن واپس آسکتے تھے اور بدنصیب دلی کی تقدیر پلٹا کاسکتی تھی۔لیکن دلی کی قسمت میں تولٹنا اور اُجڑنا ہی نہیں، بیوہ ہونا اور در بدر ہونا بھی لکھا تھا۔'' {10}

درج بالا اقتباس مجموعی طور پر کم وبیش 204 حروف، الفاظ، اسماء اور مرکبات پر مشتمل ہے۔اس متن میں مجموعی الفاظ میں سے کم وبیش 50 اصطلاحی یا حوالہ کے یہ الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔

''دہلی، 1844ء ابوظفر سراج الدین محمد بہادر شاہ ثانی، حسن، عشق، علم، فضل، ہیئت، ہندسہ، منطق، ریاضی، نجوم، رمل، شعر، ادب، زہد، تصوف، غبطہ، بغداد، قرطبہ، موسیقی، غنا، مصوری، خوش نویسی، صنعت و

حرفت، سازی، کاری، طباخی، دواسازی، فن، آداب، علوم، مملکت، جہانبانی، کشور کشائی، فوج کشی، جہانساتی، شیعۂ حیات، علما، مخصصین، عمدۃ الحکما، وزارت، بادشاہ۔“

حوالہ کے الفاظ متن کو بہت ہی مختصر انداز میں بے پناہ وسعت، گہرائی اور گیرائی سے متصف کرتے ہیں۔ ان الفاظ کا استعمال متن کو ادق بھی بنادیتا ہے مگر فکشن نویس کو اپنے معیار برقرار رکھنا ہوتے ہیں اور اچھا قاری اپنی ریاضت سے متن کی معنویت کو فہم کر لیتا ہے۔ ایسے الفاظ کا استعمال کم وبیش ہر شاہکار تحریر کا لازمی جزو ہوتا ہے۔ مختلف فکشن نویسوں کے ہاں اس کا تعدد اور مقدار مختلف ہوسکتی ہے۔ یہ اندازِ تحریر علمی وسعت اور فنی ریاضت کی بنیاد پر اپنایا جاتا ہے۔

اسم صفت کی اسلوبی اہمیت Adjective

اسلوب سازی میں فکشن رائٹر زبان کے دیگر بہت سارے اجزاء کو استعمال کرتا ہے۔ خاص طور سے اسم صفت Adjectives نہ صرف متن کی معنویت اور تنوع میں بنیادی کردار ادا کرتے ہیں بلکہ ہر لفظ میں نئی معنوی پرتیں پیدا کرتے جاتے ہیں۔ صفت کی بہت سی اہم جہتیں ہیں جن کو ان کے خاص انداز میں شناخت اور استعمال کیا جاسکتا ہے۔

اقداری صفات: Evaluative Adjectives

متن میں ضرورت کے مطابق اسم صفت کا استعمال اس طرح کیا جاتا ہے کہ مطوبہ اقداری صفات متن کی معنویت میں اجاگر کر بھی جائے۔ مثلاً بانو قدسیہ لکھتی ہیں۔

> ”تعلیم و تدریس کی بڑی بدنصیبی یہ ہے کہ عام استاد عموماً اوسط درجے کا شخص ہوتا ہے اور وہ ذہنی، جسمانی اور جذباتی طور پر لکیر کے فقیر قسم کی باتیں سوچتا ہے۔“ {11}

حوالہ کے اقتباس میں 'بدنصیبی، اوسط درجے، لکیر کے فقیر' اقداری صفات ہیں جو بیک وقت مثبت اور منفی اقدار کا کردار بھی ادا کرتی ہیں۔

تحدیدی صفات: Restrictive Adjectives

متن سازی میں اسم صفت کا استعمال فکشن نویس صفت کے درجات کے تعین کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ کسی صفت کی کیا حد تھی یا درجہ تھا۔ متن میں نہ صرف ان سوالوں کے جواب

ہوتے ہیں بلکہ صفت کی حدود قیود اور درجہ بندی بھی شامل ہوتی ہیں۔سعادت حسن منٹو اپنے افسانہ ''پانچ دن'' میں لکھتے ہیں۔

''جموں توی کے راستے کشمیر جایئے تو کد کے آگے ایک چھوٹا سا پہاڑی گاؤں بٹوت آتا ہے۔ بڑی پرفضا جگہ ہے۔ یہاں دق کے مریضوں کے لیے ایک چھوٹا سا سینی ٹوریم ہے۔'' {12}

نمونہ کے اس اقتباس میں 'چھوٹا سا، بڑی پُر فضا، اور پھر، چھوٹا سا' اس میں صفت کی تحدیدی اشکال ہیں۔

غیر تحدیدی صفات Non - Restrictive Adjectives

اسم صفت کی یہ شکل صفات کے لامحدود جوہر کا اظہار کرتی ہیں۔ جیسے کھُلا آسماں، بے پیاں سمندر وغیرہ۔ قراۃ العین حیدر کی درج ذیل تحریر میں غیر تحدیدی صفات کا استعمال نظر آتا ہے۔

''حسن پائیدار نہیں ہوتا۔ شاکیہ منی گوتم سدھارتھ نے ایک مرتبہ کاشی کے ہرنوں کے باغ میں کہا تھا۔ ہر شے فنا ہے فنا' فنا سے بچو' دکھ سے بچو' سائے سے بچو اور ویدانت میں لکھا ہے کہ مایا کی مثال ایسی ہے گویا بانجھ عورت کا لڑکا پانیوں میں نہانے کے بعد آسمان پر اُگے ہوئے پھول پہن کر ہرن کے سینگوں سے بنی کمان ہاتھ میں لیے باہر نکلے۔'' {13}

اس تحریر میں 'حُسن'، فنا، دُکھ، سراب کے پانیوں، آسمان' ایسی صفاتی لغت بناتے ہیں جو متن میں نا قابلِ تحدید یا لامتناہی صفات پیدا کر دیتی ہیں۔

درجاتی صفات Gradable Adjectives

ایسی صفات جو کسی خاص انداز میں اپنے درجے کا تعین کر دیتی ہیں انہیں درجاتی صفات کہا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر لمبی عورت، چھوٹا بچہ، نیچی چھت وغیرہ۔ متن میں درجاتی صفات خاص مقصد کے اظہار اور صفت کے درجے کو مقرر کرنے کے لیے استعمال کی جاتی ہیں۔

غیر درجاتی صفات Non - Gradable Adjectives

یہ صفات کی ایسی قسم ہے جس میں بڑے چھوٹے، اونچے نیچے، کم یا زیادہ کے تصور کی

بجائے سادہ اور کھلے سروں والی صفاتی لغت پر منحصر ہوتی ہیں۔ جیسے آسمان، سمندر، ہوا، محبت وغیرہ۔

جسمانی صفات Physical Adjectives

ایسی صفات جو متن میں جسمانی، مادی، طبیعی Physical نوعیت کی ہوتی ہیں انہیں جسمانی صفات کہا جاتا ہے۔ جیسے 'تکون، وزنی، طویل' ایسی صفات ہیں جو جسم یا وجود میں مقدار یا حجم کی صفات کو نمایاں کرتی ہیں۔

نفسیاتی صفات Psychological Adjectives

فکشن نویس متن سازی کے دوران اپنی، اپنے کرداروں اور قاری کی نفسیات کے اظہار، ابلاغ اور تسکین کے لیے نفسیاتی صفات کا استعمال کرتا ہے۔ بانو قدسیہ کا درج ذیل اقتباس نفسیاتی صفات کے استعمال کی بہت اچھی مثال ہیں۔

> ''سچی مجھے لگتا ہے کہ تمام بیماریوں سب کی سب خواہش سے تعلق رکھتی ہیں۔ آدمی پہلے بیمار ہونا چاہتا ہے' اُسے اندر ہی اندر کہیں اپنے آپ کو تکلیف دینے کی سزا دینے کی آرزو ہوتی ہے۔ پہلے اس کی صحت مند رہنے کی Will کمزور ہوتی ہے' پھر وہ سائیکوسومیٹک بیماری میں مبتلا ہوتا ہے۔ جسم مدافعت کرنے سے انکار کرتا ہے اور...... جراثیم وغیرہ اثر کر جاتے ہیں۔ یہ جو لوگ حادثے میں مرتے ہیں' ان کا بھی یہی حال ہے کہیں اندر بہت اندر ان کے دل میں حادثے سے مرنے کی آرزو ہوتی ہے۔ کبھی نہ کبھی انہوں نے Day Dream کیا ہوتا ہے حادثاتی موت کے متعلق۔'' {14}

اس اقتباس میں غالب لغت، نفسیاتی معنویت کی ہے۔ جیسے 'سچی، مجھے لگتا ہے، تمام بیماریاں، سب کی سب، خواہش، تعلق' نفسیاتی کیفیات ہیں جو صرف پہلے ایک جملے میں معنویت کو وسعت دینے کے لیے متن میں استعمال کی گئی ہیں۔

بصری صفات Visual Adjectives

متن میں ایسی صفات کا استعمال جن میں انسان کی دیکھنے کی صلاحیت کا استعمال کیا گیا

ہو۔ہیمنگ وے کے ناول ''بوڑھا اور سمندر'' بصری صفات کا بہت اچھا نمونہ پیش کرتا ہے۔

"Then the fish came alive, with his death in him, and rose out of the water showing all his great length and width and all his power and his beauty. He seemed to hang in the air above the old man in the skiff. Then he fell into the water with a crash that sent spray over the old man and over all of the skiff." {15}

''مچھلی زندہ نکلی، موت اس کے اندر تھی اور اپنی تمام لمبائی چوڑائی، طاقت اور خوبصورتی کے ساتھ پانی کی سطح سے اوپر اُچھلی۔ وہ کشتی میں بوڑھے آدمی کے سر پر جیسے لمحہ بھر کو معلق ہوگئی تھی۔ پھر وہ ایک دھماکے سے پانی پر گری۔ بوڑھے اور اس کی کشتی پر پانی پھیلاتی گئی۔''

اس تحریر میں 'مچھلی، زندہ، نکلی، موت، تمام، لمبائی، چوڑائی، طاقت، خوبصورتی، پانی، سطح سے اوپر اُچھلی، کشتی، بوڑھے آدمی، سر، معلق ہوگئی، دھماکے سے، پانی، گری، پانی پھیلاتی گئی' کے تر الفاظ بصری صفات کے حامل ہیں۔ حوالہ کے اس اقتباس میں بصری صفات کا بھرپور استعمال کیا گیا ہے۔ ایسے لگتا ہے جیسے یہ کوئی لکھا ہوا ایسا منظر ہے جسے ہم اپنی آنکھوں سے دیکھ رہے ہوں۔

رسمی صفات: Formal Adjectives

بعض اوقات متن میں ایسی صفات کے استعمال کی ضرورت پیش آتی ہیں جو کسی خاص موقع، کردار یا واقعہ سے تعلق رکھتی ہوں اور اس کے علاوہ ان کا استعمال زیادہ مناسب نہ لگتا ہو۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے اس اقتباس میں رسمی صفات کا خاص استعمال کیا گیا ہے۔

''یہ 1207 ہجری، مطابق 1793/1792 کا زمانہ تھا۔ دہلی میں غلام قادر روہیلہ کے قتل اور بہادر پٹھانوں کی تاراجی کے بعد ظل سبحانی عالی گوہر محمد عبداللہ شاہ عالم بہادر شاہ ثانی بادشاہ غازی کو دوبارہ تخت پر جلوہ افروز ہوئے پانچ سال ہونے کو آرہے تھے۔'' {16}

اس متن میں 'ظل سبحانی ، عالی گوہر، شاہ عالم، بہادر شاہ ثانی، بادشاہ غازی، جلوہ

افروز، رسمی، صفتی لغت کی مثال ہیں۔

Emotive Adjectives
جذباتی صفات

متن جذبات کی گرمی یا سردی سے لطف انگیز فن پارہ بن جاتا ہے۔غم و غصہ ،امید مایوسی ،نفرت محبت کی لغت جذباتی صفات کے اظہار کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔منٹو کی درج ذیل تحریر جذبات کی عکاسی کا اچھا اظہار ہے۔

''وہ...... کسی حسینہ کے دامِ الفت میں گرفتار ہونے کا سلیقہ بھی جانتا ہے، شادی کرتا ہے، بچے پیدا کرتا ہے،ان کو چوری سے منع کرتا ہے۔جھوٹ بولنے سے روکتا ہے، خدانخواستہ اگر ان میں سے کوئی مر جائے تو اس کے دل کو صدمہ بھی پہنچتا ہے۔'' {17}

اس اقتباس میں 'حسینہ، دامِ الفت، گرفتار ہونے ، سلیقہ، شادی، بچے، دل اور صدمہ' جذباتی صفات کی خاص لغت ہیں۔

اسلوب کے اجزاء کے مطالعہ کے لیے جدید اسلوبیات میں بہت سی جہتوں کا مختلف زوایہ ہائے نگاہ سے مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

Manner
طریق

متن میں موجود مواد سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ فکشن نویس نے اس کی پیشکش کاری کے لیے کیا طریق اختیار کیا۔یہ شعر، مکالمہ، ڈرامہ یا خود کلامی وغیرہ کچھ بھی ہو سکتا ہے۔

Place
جگہ:

فکشن نویس متن میں اس بات کا خاص اہتمام کر سکتا ہے کہ اس کی کہانی میں کس قسم کی جگہوں یا مقامات کو اہمیت حاصل ہے۔زمین، آسمان، ہوا، سمندر، ائیر پورٹ، محل، قلعہ، سڑک ،شہر، گاؤں، بستی وغیرہ حوالہ کی لغت ہیں۔

Direction
سمت:

متن میں بعض اوقات سمتوں کا اظہار کیا جاتا ہے کہ کوئی کردار کسی خاص سمت کی طرف گیا یا جانے والا تھا یا کوئی خاص افراد، راستے، شہر، چیزیں کس طرف تھیں۔ان کے اظہار کے لیے سمت کی لغت استعمال کی جاتی ہے۔

وقت Time

فکشن نویس متن سازی کے لیے بعض اوقات وقت کی لغت کے استعمال کو خاص اہمیت دیتا ہے۔ صبح، دوپہر، شام، رات، جلدی، دیر وغیرہ کو وقت کی لغت کہا جا سکتا ہے۔

اس باب میں اسلوب کے تجزیہ کے مختلف اُصولوں پر بحث کی گئی ہے۔ ہر اُصول دوسرے سے مختلف اور آزادانہ اطلاق کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اسی بنیاد پر مختلف دبستان School of Thought تشکیل پا جاتے ہیں۔ اس کے باوجود ہر طریق تجزیہ کسی نہ کسی طرح دوسرے سے لازم متعلق ہوتا ہے۔ دراصل متن ایک ایسا خزانہ ہے جس کے اندر اس کی تنقید کے تجزیہ کے بے شمار اصول موجود ہوتے ہیں۔ اچھا نقاد ان اُصولوں کو متن کی گہرائیوں سے دریافت کر کے تجزیہ کے لیے قاری کی خدمت میں پیش کر دیتا ہے۔ ہر متن میں گرائمر اس کا استعمال، گرائمری درجہ بندی، الفاظ کی درجہ بندی، صفات کی درجہ بندی اور دیگر بے شمار اسلوب ساز عناصر موجود ہوتے ہیں۔ نقاد یا فکشن کا تجزیہ کار ان کو کسی بیرونی دنیا سے درآمد کرنے کی بجائے متن کے اندر سے دریافت کر سکتا ہے۔

حوالہ جات

{1} Leo Tolstoy, "War and Peace" Chapter iv, Pan Books, Willian Heinemann, Britain. P.133

{2} شمس الرحمٰن فاروقی، ''کئی چاند تھے سرِ آسماں''، باب، میرزا غالب، شہرزاد کراچی، ص246

{3} بانو قدسیہ، ''راجہ گدھ''، سنگِ میلی پبلی کیشنز لاہور، ص۔322

{4} سعادت حسن منٹو، ''جھوٹی کہانی''، منٹو کے بہترین افسانے۔ بک ٹاک، ٹمپل روڈ لاہور، ص165

{5} بانو قدسیہ، ''راجہ گدھ''، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ص447

{6} Charles Dickens, "Hard Times", Great Britain by Clays Ltd. P.108

{7} قرۃ العین حیدر، ''آگ کا دریا''، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، باب61، ص355

{8} عبداللہ حسین، ''اُداس نسلیں''، سنگِ میلی پبلی کیشنز لاہور، باب13، ص165

{9} قرۃ العین حیدر، ''آگ کا دریا''، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، باب27، ص159

{10} شمس الرحمٰن فاروقی، ''کئی چاند تھے سرِ آسماں''، باب۔ نواب مرزا، شاعر، شہرزاد کراچی، ص635

{11} بانو قدسیہ، ''راجہ گدھ''، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ص17

{12} سعادت حسن منٹو، ''پانچ دن''، منٹو کے بہترین افسانے۔ بک ٹاک ٹمپل روڈ لاہور، ص231

{13} قرۃ العین حیدر، ''آگ کا دریا'' باب30، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ص176

{14} بانو قدسیہ، ''راجہ گدھ''، باب: عشق لاحاصل، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ص177

{15} Hemingway, "The Old Man and the Sea", ArrowBooks Ltd, P.72.

{16} شمس الرحمٰن فاروقی، ''کئی چاند تھے سرِ آسماں''، باب۔ مہاداجی سندھیا، شہرزاد کراچی، ص94

{17} سعادت حسن منٹو، ''جھوٹی کہانی''، منٹو کے بہترین افسانے۔ بک ٹاک، ٹمپل روڈ لاہور، ص169

فکشن کی زبان اور لفظ

Language of Fiction and Words

زبان، حقیقت اور حقیقت نگاری Language, Reality and Realism

زبان، حقیقت اور حقیقت نگاری آپس میں کیا تعلق رکھتے ہیں اور یہ تصورات کس طرح ایک دوسرے سے مختلف ہیں؟۔ یہ دو خاص موضوعات ہیں جو اپنی تشریحات کے ساتھ ادب اور اسلوب کی وضاحت بھی کرتے ہیں۔ دراصل اسلوب کی دریافت کے لیے لازم ہے کہ ہم یہ سمجھ سکیں کہ ادب کی زبان روزمرہ کی زبان سے کس قدر مختلف ہوتی ہے۔ اس مقصد کے لیے یہ جاننا لازم ٹھہرا کہ ہم روزمرہ کی زبان کا بہت واضح اور شفاف تصور رکھتے ہوں کہ یہ کس طرح اپنا عمل سرانجام دیتی ہے۔ روزمرہ کی زبان کیا ہے، اور جو زبان روزمرہ کی نہیں ہے وہ فکشن کی زبان ہوسکتی ہیں۔ اس طرح ایک زبان کو دوسری سے ممتاز کر کے ہم اپنے تصورات کو آسان اور شفاف بنا سکتے ہیں۔ ''حقیقت'' ایک عمومی مظہر ہے جس کو روزمرہ کی زبان میں اسی طرح بیان کر دیا جاتا ہے جس طرح وہ وقوع پذیر ہوتا ہے۔ مثلاً ''اکرم نے اسلم کو مارا''۔ یہ ایک سیدھی سادہ سی بات ہے جس کی صرف ایک پرت ہے۔ یہ حقیقت اور اس کا سادہ ترین اظہار ہے۔ جب کہ فکشن کے اسلوب میں سادہ پن دیگر بہت سے خصائص سے مزین ہو جاتا ہے۔ مثلاً ''اکرم نے اسلم سے ایذا رسانی کی''۔ فکشن کے اسلوب میں وہی سادہ حقیقت پھیل کر بہت سے عوامل کا امتزاج بن جاتی ہے۔ اس سے نئی نئی کیفیتیں پیدا ہو جاتی ہیں جنہیں ہم فکشن کے اسلوب کی جہتیں کہہ سکتے ہیں۔ ''ایذا رسانی'' کے مرکب نے معنوی پھیلاؤ کو بڑھاوا دیا ہے۔ اس میں نئے

امکانات درآئے ہیں۔ ''ایذارسانی'' کس طرح ہوتی ہے، اس کا طریقہ کار کیا تھا، اس میں آلات اذیت کیا تھے یا ایذا کا درجہ کیا تھا۔ غرض ایک دنیا ہے کہ روزمرہ کی زبان سے ہٹ کر فکشن کے اسلوب کے توسط سے پھیل گئی۔ باوجود تمام تر پھیلاؤ کے حقیقت اپنی جگہ موجود بھی رہتی ہے۔ یہ عمل فکشن کے اسلوب میں حقیقت نگاری کہلاتا ہے۔ اس میں اسلوب کے ذریعے معنوی مرکبات کو خیال کے پیکروں میں ڈھال دیا جاتا ہے۔ حقیقت اپنے اصل کو قائم رکھتے ہوئے بہت سے نئے امکانات کو جنم دیتی ہے۔ یہ سارا عمل کس طرح وقوع پذیر ہوتا ہے، اس کا جواب زبان کے اسلوبی استعمال کی مہارت میں ہے۔ زبان کے اجزاء، گرائمر اور ساخت وغیرہ کو روزمرہ کی زبان سے مختلف انداز میں استعمال کیا جاتا ہے۔ فکشن کے اسلوبی نمونے تشکیل پاجاتے ہیں۔ فکشن کے اسلوب میں حقیقت Reality میں ''شائبہ کی حقیقت Mock Reality'' کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور اسلوب ذریعہ ثابت ہوتا ہے۔ شائبی حقیقت Mock Reality یا ماتحت حقیقت Sub Reality اسلوبی خصائص کی وجہ سے کبھی اصل حقیقت Reality سے دور نہیں ہوتی بلکہ حقیقت کے ساتھ اس کی پرچھائیوں کی طرح منسلک اور متعین رہتی ہے۔ حقیقت کی روح کو زندہ بھی رکھتی ہے اور اس کے وجود کی حفاظت کے ساتھ معنوی پرتوں میں اضافہ کرتی ہے۔ نئی نئی جہتوں کے امکانات کو جنم دیتی ہے اور فکشن کا اسلوب ٹھوس حقیقت Reality کو تخلیقی حقیقت بنا دیتا ہے۔ اس طرح تخلیقی حقیقت Creative Reality اصل حقیقت کو ختم یا مسخ کیئے بغیر اس کی امکانی جہتوں کو نمایاں کرتی چلی جاتی ہے۔ اسلوبی تفاعل Stylistic Interaction روزمرہ کی زبان Language سے ہٹ کر ماورائے زبان حقائق Extra Linguage Realities جگہ بنا دیتا ہے۔ یہ سارا عمل زبان کے مختلف اجزاء کے فنی Artistic استعمال سے وقوع پذیر ہوتا ہے۔ اس کو افسانوی حقیقت Fictional Reality کہا جاتا ہے۔ اس میں ماورائے زبان حقائق غیر حقیقت کو جنم دینے کی بجائے حقیقت کی جہتوں کو واضح کرتے اور پرتوں کو کھولتے رہتے ہیں۔ اس کو سمجھنے کے لیے حقیقت نگاری کے برعکس تصورات کی فہم سے بھی استفادہ کیا جاسکتا ہے۔ مکمل طور پر تخیلاتی، تصوراتی، طلسماتی فکشن نویسی سے حقیقت نگاری نہیں ہوتی کیونکہ اس میں حقیقت کی بجائے غیر حقیقت Unreal کا عنصر زیادہ ہوتا ہے جبکہ حقیقت نگاری میں غیر حقیقی سچائی Unreal Truth شائبی حقیقت Mock Reality اور ماتحت حقیقت کا تفاعل جاری

رہتا ہے۔ یہ عمل ہر فکشن رائٹر کے ہاں اپنا اپنا، ممتاز اور مختلف ہوسکتا ہے۔ کیونکہ لکھنے والے کو اپنے اسلوب کی ساخت کے لیے لسانی چناؤ Lingual Choice کا اختیار حاصل ہوتا ہے۔ اس امتیاز اور تفرق میں ایک چیز قدرِ مشترک رہتی ہے کہ فکشن رائٹر کا مقصد کیا ہے اور قاری پر اس کا کیا اثر ہوسکتا ہے۔ یہ عمل ہر رائٹر کے ہاں مختلف انداز میں مگر ہر حال میں ہوتا ہے۔ تجربہ کی پرچھائیں Experiential Illusion سب کے ہاں ہوتی ہیں مختلف انداز، اظہار اور پیرایہ میں۔

Symbolism

علامتیت

علامت Symbol تخلیقی اسلوب کا ایسا مظہر یا اکائی ہوتی ہے جو اپنی حیثیت میں منفرد اور کیفیت میں عمومی اور آفاقی۔ یہ اکائی اس کوزے کی طرح ہے جو فکشن کے دریا کو اپنے اختصار میں بند اور محفوظ کر دیتی ہے اور ہمارے لیے قابلِ حصول بھی۔ اس کے کھلنے سے دریا کھلتا ہے اور سمٹنے سے دریا کی کوزہ بندی ہوتی ہے۔ ارنست ہمنگ وے Earnist Hammingway کے آفاقی ناول ''بوڑھا اور سمندر'' Old and the Sea میں ''بوڑھا'' اور ''سمندر'' دونوں علامات ہیں۔ ''بوڑھا''، زندگی، عمر، تجربہ، آرزو، مہم جوئی اور تکمیل آرزو کی علامت ہے۔ سمندر اس کے برعکس زندگی کی صلاحیتوں کو آزمانے کا میدان فطرت ہے جس میں انسان (بوڑھے) آزمائش کے تمام امکانات موجود ہیں۔ وہ تمام امکان جن کا وہ تجربہ کرنا چاہتا ہے یا کر چکا ہے اور جن کی تکمیل سے اس کی تکمیل آرزو کا بڑا امکان پیدا ہوتا ہے۔ سمندر فطرت کی بے پایاں، لامتناہی صلاحیت ہے جو حیات کو غرق کرسکتی ہے اور اس کے اپنے دامن میں حیات کی بے شمار کائناتیں موجود رہتی ہیں۔ سمندر بوڑھے (انسان) کی تجربہ گاہ ہے جس میں وہ اپنے عمر بھر کے تجربات کو کام میں لاتے ہوئے ایک نیا تجربہ کرنے کا آرزومند ہے۔ سمندر وسیع، طاقت ور، بے لگام، حیات افزاء، قاتلِ حیات اور الوہی سایوں کی طرح ہے اور بوڑھا (انسان) اس الوھیت کو دریافت کرنے کی انسانی صلاحیت کا نام ہے جس میں اس کی آرزو، سمندر کا مظہر، فطرت اور فطرت سے آزمائش کے تجربہ کے سیاق وسباق میں ہے ''دام ہر موج میں ہے صد حلقہ کام نہنگ''، سب کچھ موجود ہے۔

اسی طرح شمس الرحمٰن فاروقی کے ناول ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کے پھیلے ہوئے منظر

نامے میں صحرائی علامت ہے جس میں نواب......کوٹھگ قتل کر دیتے ہیں۔ بطور علامت اس ناول اس حصہ میں صحرا کے راستہ، خطر لا متناہی امکانات، اندیشے اور امیدِ منزل کی علامت ہے جس میں حیات کا گزر ہوتا ہے کبھی بقا کی طرف اور کبھی موت کی طرف۔ نواب......کا صحرا میں سفر حصولِ منزل کی آرزو ہے جو صحرا کے ''مظہر'' کی نذر ہو جاتا ہے اور یہ استعارہ حیات کو موت اور موت کو حیات کی لف ونشر میں نشر کرتا رہتا ہے۔ نواب......کا قتل ٹھگوں کی حیات ہے اور ٹھگوں کی حیات نواب...... کی موت۔ فاروقی صاحب کی یہ علامت بہت ہی جامع اور مشاقانہ Well Worked خواص پر مبنی ہے۔ صحرا کی علامت پیش ذکر ''بوڑھا اور سمندر'' ''Old Man And the Sea'' میں سمندر کی علامت سے کسی انداز میں کم نہیں بلکہ بے حد متوازی ہے یعنی پانی یا خشکی میں ایک سے امکانات۔ ہیمنگ وے کی سمندر کی علامت اس کے اس خیال کے مکمل طور پر تابع ہے کہ انسان فطرت سے جنگ کر بھی سکتا ہے اور جیت بھی سکتا ہے۔ ہمینگ کا علامتی ہیرو اپنے علامتی سمندر سے جیت جاتا ہے اور شمس الرحمان کا ہیرو نواب......اپنے علامتی صحرا میں مارا جاتا ہے۔

علامت کے خصائص کوزہ بندی اور ''دریا نشری'' کس تخلیقی اور اسلوبی عمل سے وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ یہ عمل خالصتاً تخلیقی ہے جو حقیقت کو نئے نئے زوایئے Angles عطا کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ حقیقت Reality شائبی حقیقت Mock Reality غالب حقیقت Dominant Reality ماتحت حقیقت Suboridinate Reality تصوراتی حقیقت Imiganative Reality تجرباتی حقیقت Experimental Reality ظاہرہ حقیقت Apparent Reality بظاہر حقیت Appear to be Reality ہوتی چلی جاتی ہے۔ نئے نئے رنگ، زوایئے اور پہلو اجاگر ہوتے چلے جاتے ہیں۔ مثلاً ہیمنگ وے کی متذکرہ مثال میں کشتی، رسی، خنجر، نیزہ، جال، پانی، مچھلی اور دیگر تمام اشیاء بشمول رات، ستارے، اور صبح سب کچھ اس حقیقت کی طرف لے جاتے ہیں جس کو فن کہانی کی زبان میں فنی حقیقت Artistic Reality بنتا ہے۔ یہ متغیرات صحرا میں رات، وسعت، ویرانہ، جھاڑیاں، بے راہِ نشاں، خچر، گھوڑے، اونٹ، انسان، دن، دھوپ سب کچھ اس فنی نتیجہ کی طرف مسلسل کارواں کی طرح گام زن رہتا ہے جیسے شمس الرحمٰن فاروقی اخذ کرنا چاہتے ہیں۔ اس مقصد کے لیے ہیمنگ وے اور

فاروقی صاحب دونوں سمندر اور صحرا کی علامت اختراع کرتے ہیں اور علامت کی وسعت میں بظاہر حقیقت Appear to be Reality کے نقوش متشکل کرتے جاتے ہیں۔ان متغیرات یا نقوش کو ''بظاہر حقیقت'' Appear to be Reality کے انداز میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ علامت کی تکمیل ، وسعت اور تنوع میں ''بظاہر حقیقت'' بنیادی کردار ادا کرتی ہے۔اس عمل سے قاری نتیجہ کی علامت تک لسانیات کے مکمل عمل سے گزر کر ''بظاہر حقیت'' کے توسط سے علامت کے ایقان مکمل عمل کی طرف بڑھتا چلا جاتا ہے۔وہ اعتماد اور یقین Realiabity فنی Artistic استناد Authority عطا کرتی ہے۔قاری فنی حقیقت کو ٹھوس حقیقت کے مقابل متصادم کرنے کی بجائے اُسے ٹھوس حقیقت سے بہتر اور لطیف انداز میں فہم کرنے لگتا ہے۔علامت میں بظاہر حقیقت کا جال Net بظاہر حقیقت Appear to be Reality کو ظاہرہ حقیقت Apparent Reality سے ممتاز ، قابل قبول ، قابل فہم ، آسان کر دیتا ہے باوجودیکہ یہ سارا عمل بالواسطہ ہے اور سارے واسطے قاری کی دست گیری کرتے ہوئے تحریر میں اس کو لطف انگیز بنادیتے ہیں۔فکشن کے اسلوب سے بنیادی جزو، ضمیر یا ، مظہر کی طرح ہے جس کے بغیر فکشن کھری حقیت Naked Reality یا ٹھوس حقیقت Solid Reality کے سوا کچھ بھی نہیں رہتی۔

روزمرہ کی گفتگو، زبان اور فکشن کی زبان

Spoken Language and Fictional Language

روزمرہ کی زبان میں ایک خاص قسم کا غیر رسمی پن ہوتا ہے۔ یہ زبان گفتگو، خطوط، ٹیلی فون، پیغامات، ذاتی روزنامچے اور اس طرح کی دیگر تحریروں میں شامل ہوتی ہے۔ اس کے غیر رسمی پن میں تحریر یا گفتگو کا خاص تقاضا ہوتا ہے اور یہ تقاضا ہی اُسے خاص کردار اور امتیاز بخشتا ہے۔ ہم کسی سے جو کچھ کہنا چاہتے ہیں وہی ہماری گفتگو کا تقاضا ہوتا ہے اور یہی پیغام ہم کسی سننے والے فرد تک ابلاغ کرنا چاہتے ہیں۔ غیر رسمی پن اس تحریر یا گفتگو کو آزادانہ اظہار کا موقع فراہم کرتا ہے۔ جس میں زبان کی گرائمر، ساخت، ربط وغیرہ کا اہتمام اپنی ضرورت کے مطابق ہی ہوتا ہے زبان کے اُصولوں کے مطابق نہیں۔ روزمرہ اور گفتگو کی زبان میں اس کے استعمال کرنے والے کی ذاتی پسند ناپسند، اچھائیاں، کمزوریاں اپنی اقدار کے تحفظ میں زبان کو غیر رسمی بنا دیتا ہے اور زبان سے اُسے بھی کچھ اور نہیں چاہیے ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں اس قسم کے ابلاغ میں کوئی فنی قدغن، حدود و قیود، شرائط یا اُصول لازم نہیں ہوتے۔ جبکہ اس کے برعکس فکشن، رائٹر غیر رسمی پن کی بجائے رسمی پن کا خاص اہتمام کرتا ہے۔ روزمرہ کے ابلاغ کی زبان میں جو آزادیاں موجود ہوتی ہیں فکشن کا رائٹر ان کا مظاہرہ نہیں کرسکتا۔ وہ گرائمر، صرف ونحو، بدائع، علامت، استعارہ، تشبیہ کے استعمال کر کے نہ صرف اپنے آپ کو ان کے قواعد کا پابند کر لیتا ہے بلکہ اپنے ابلاغ کے فنی اظہار کا باعث بناتا ہے۔ یہ فنی اظہار روزمرہ کے عام ابلاغ اور فکشن کے ابلاغ کا ممتاز فرق ہے۔ یہاں تک کہ فکشن میں روزمرہ کی زبان اور گفتگو کی زبان بھی فنکارانہ انداز میں استعمال کیا جاتا ہے۔ اس عمل سے وہ حقیقت نگاری Realism کا اسلوب اختیار کر لیتا ہے۔ روزمرہ کے ابلاغ اور گفتگو

کی زبان فنکارانہ تو نہیں ہوتی مگر فکشن رائٹر کے لیے حقیقت ہوتی ہے۔وہ اس کے استعمال سے فکشن کو حقیقت کا رنگ عطا کرتا ہے۔روزمرہ ابلاغ اور گفتگو کی زبان کا فنکارانہ استعمال اتنا ضروری ہوتا ہے کہ فکشن میں نہ صرف حقیقت کا رنگ بھر دیا جائے بلکہ بالائے حقیقت Extra Reality کا اضافہ اور توسیع Expansain کی جائے۔اس کے باوجود یہ زبان بالکل غیر حقیقی اور تصوراتی نہیں ہوتی۔ بلکہ روزمرہ حقائق کے قریب تر ہوتی ہے جس سے نہ صرف قاری کو اُسے سمجھنے میں آسانی اور خوشی یا غم محسوس ہوتا ہے بلکہ فکشن میں موجود جمالیاتی اور انسانی رویوں کی توضیحات سے استفادہ کرنے کے مواقع میسر آتے ہیں۔ یہ عمل روزمرہ کی زبان کے فنکارانہ استعمال ہی سے ممکن ہوسکتا ہے۔

روزمرہ ابلاغ اور گفتگو کی زبان میں خاص قسم کی وقفے آوازیں، وقفے مہلت، غیر مکمل جملے، بے ترتیب افعال اور مہمل آوازیں عموی طور پر قابل مشاہدہ ہوتے ہیں۔دراصل اس انداز میں ہم زبان کی وہ منصوبہ بندی نہیں کرسکتے جو فکشن رائٹر اپنی تحریر کے لیے تیاری سے پہلے ہی پیشگی کرلیتا ہے۔اس کے پاس اپنے انتخابات کی بڑی گنجائش ہوتی ہے۔ جبکہ روزمرہ کی گفتگو کے لئے کوئی پیشگی تیاری نہیں کی جاتی اور اچانک غیر رسمی انداز میں شروع ہوجاتی ہے۔ گفتگو کی زبان میں پیشگی تیاری نہ ہونے سے ہم اپنے اظہارات اور ابلاغ کے لیے صوتی بھراؤ Voice Fillers کا استعمال کرتے ہیں ''اُوں، آں، آئیں، ام، آ، آہ، اوٗ'' کی سی خاص ذہنی کیفیت سے متعلق اور ان کا نتیجہ ہوں۔ اس کے علاوہ اس طرح کی گفتگو استعجابی اظہارات Exclaimations اور استفہام Questioning کی تکنیک بھی استعمال کی جاتی ہے۔ استفہامیہ سوالات Tag Question ایسی صورت میں استعمال میں لائے جاتے ہیں جب مخاطب، سوال کنندہ (خطاب الیہ) سے اچھا اور ضرورت کے مطابق اظہار کا مظاہرہ Response نہ کررہا ہو۔مثلاً '' آپ کا کیا خیال ہے۔میرا خیال ہے میں نے درست کہا، یقیناً آپ یہی سوچ رہے ہیں۔غالباً اس سے آپ کی مراد یہ ہے۔کیا میں نے صحیح کہا۔کیا آپ مجھ سے اتفاق کرتے ہیں''؟ وغیرہ۔دراصل استفہامی سوالات Tag Questions اور صوتی بھراؤ Voice Fillers وقفہ کے بھراؤ Pause Fillers ہوتے ہیں۔عمومی گفتگو میں وقوع پذیر ہونے والے وقفوں کو ان عناصر سے بھر دیا جاتا ہے جن میں تھوڑے بہت بامعنی یا بالکل مہمل

اظہارات Expressions بھی ہو سکتے ہیں۔

فکشن کے اسلوبی مطالعہ میں اس امر کو غائر توجہ سے مطالعہ کیا جاتا ہے۔ کیونکہ متذکرہ بالا اظہارات اگر چہ عمومی روزمرہ کی گفتگو یا ابلاغ میں ہوتے ہیں اس لیے فکشن رائٹر ان کے استعمال سے اپنی تخلیق کو حقیقت نگاری Realism کے روپ میں سجا دیتا ہے۔ گفتگو کے عمل میں چونکہ کلام کی پیشگی تیاری نہیں ہوتی اس لیے اُس میں وقفۂ صوت اور سوال وغیرہ کے بھراؤ کیئے جاتے ہیں۔ اس عمل کی نسبت اور نتیجہ میں ایک نہایت معنی خیز صورت حال ہوتی ہے جیسے اسلوبی مطالعہ کی زبان میں ''عمومی غیر روانی Normal non Fluency'' کہا جاتا ہے۔ یہ کیفیت یا سبب اس لیے ہے کہ عمومی ابلاغ و گفتگو میں واقعتاً کلام کی روانی Fluency of Speech کا اہتمام نہیں کیا جاتا بلکہ اس کا کسی حد تک فقدان ہی ہوتا ہے۔ یہ امر دلچسپی سے خالی نہیں کہ ہم اسی سبب کو نتیجہ کے طور پر بھی مطالعہ کرتے ہیں۔ عمومی گفتگو کی زبان میں مختلف اصوات، مہملات، اشارے، استعجاب واستفہام کا سہارا لیتے ہیں۔ جس سے کلامی کی روانی Fluency of Speech غیر رواں رہ جاتی ہے اور متذکرہ عناصر سے کلامی کی روانی میں مسلسل مداخلت جاری رہتی ہے۔ مثلاً ''وہ.....میں.....ٹھہریئے.....ذرا.....آپ.....بتاتا ہوں.....'' وغیرہ۔

فکشن رائٹر گفتگو کی عمومی زبان کا استعمال اپنی فنی مہارت کے ساتھ کرتا ہے اور بے مقصد اظہارات، لایعنی اصوات اور غیر ضروری استفہامات کا بامعنی اور فنکارانہ استعمال کر کے اپنی تحریر میں حقیقت نگاری کا رنگ روپ نکھار دیتا ہے۔ اس کی وضاحت میں مصنف جی۔ این۔ لیش G.N.Leech لکھتے ہیں۔

> "The skill of the novelist lies,however, in his ability to make something so realistically banal as this bear a destiny of signficance in building up the fictional world."{1}

> ''ناول نگار کی مہارت اس بات میں ہے کہ وہ حقیقت نگاری کے انداز میں کسی چیز کو عمومی بنادے کیونکہ اسی عمل سے اہمیت کی وہ منزل حاصل

ہوتی ہے جس کے لیے جیتی جاگتی دنیا تعمیر کی جاتی ہے۔"
مزید برآں اس عمل پر اس انداز میں روشنی ڈالی گئی ہے۔

"We also learn from this example that even though a writer may use realistically banal language in his dialogue, this banality can be artistically functional: a dialogue, of very ordinary remakrs can be so directed. Every sentence has some ulterior literary purpose. Non-fluency are normally overlooked by participants in real life conversation," {2}

"اگر چہ کوئی فکشن رائٹر فضول زبان میں مکالمہ کا حقیقت پسند انداز استعمال کرتا ہے مگر یہ فضول پن فنی انداز میں اپنا عمل جاری رکھتی ہے۔ کسی عام سے مکالمہ کو ایسی سمت دی جاسکتی ہے جس سے ظاہر ہو کہ اس جملے کا کوئی خاص خفیہ ادبی مقصد تھا۔ غیر رواں زبان کو حقیقی زندگی میں عموماً گفتگو کے دوران شریک کار نظر انداز کر دیتے ہیں۔"

ہم درج بالا تجزیہ سے اندازہ لگا سکتے ہیں کہ روزمرہ کی عمومی گفتگو نہ ہی فضول Banal ہوتی ہے نہ بے معنی بلکہ غیر رسمی اظہار وابلاغ کا ذریعہ ہوتی ہے۔ اس کے فنکارانہ استعمال سے فکشن رائٹر نہ صرف اس کی اپنی اہمیت کو مانتا گردانتا ہے بلکہ اس کی توثیق اور استعمال کر کے اپنی تحریر کو حقیقت نگاری کا رنگ و روپ بھی دیتا ہے۔

مقامی اور انفرادی زبان Dialect and Idiolect

حقیقت نگاری کے لیے فکشن رائٹر زبان کے مختلف انداز استعمال کرتا ہے۔ زبان جغرافیہ، خاص علاقہ، معاشرتی گروہ، طبقہ کی وجہ سے مقامی حیثیت اختیار کر جاتی ہے۔ اُس مقامی زبان کو Dialect کہتے ہیں۔ جبکہ اس کے مقابلہ میں اصل زبان Major Language زیادہ وسیع، جامع اور معنویت سے بھر پور ہوتی۔ لسانیات کے طالب علموں کے یہ کس قدر دلچسپی کا

حاصل ہوسکتا ہے۔اصل زبان Major Language خاص اسلوبی اظہارات میں مقامی زبان کے تابع Subordinate بھی ہوجاتی ہے۔

اس سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا جاسکتا ہے کہ زبانیں اپنا فعالی کردار ادا کرتے ہوئے اپنا منصب بھی بدلتی رہتی ہیں اور وہ مقامی زبان اظہارات میں اپنا فعال کردار ادا نہیں کرسکتی۔زبان کے ماہرین تو یہاں تک بھی کہتے ہیں کہ ہر بارہ میل تک کے فاصلہ پر زبان اپنا رنگ بدلتی چلی جاتی ہے۔اس قسم کا برتاؤ اس Dialect کو اصل زبان سے ممتاز یا مختلف ثابت کرتا ہے۔حقیقت نگاری کے لیے مروجہ اور مستند زبان کے ساتھ ساتھ مقامی زبان یا بولی کا استعمال بھی کیا جاتا ہے۔مثلاً اُردو کے بہت سے مقامی رنگ ہیں۔کراچی،حیدرآباد میں بولی جانے والی اُردو سکھر اور لاڑکانہ میں بولی جانے والی اُردو سے مختلف لہجہ اور الفاظ میں بولی جاتی ہے۔پنجاب میں بولی جانے والی اُردو پشاور کے علاقوں مین بولی جانے والی اُردو سے مختلف لہجہ اور لغت رکھتی ہے۔اسی طرح بنگال کے علاقوں کی اُردو دِلی اور لکھنؤ کے اُردو لہجہ اور لغت سے قدرے مختلف ثابت ہوسکتی ہے۔مقامی رویے،رہن سہن،موسم،آب وہوا،اشیاء،روزگار کے مواقع،روایات و رواجات ہر زبان کو مختلف لغت،گرائمر اور لہجہ عطا کرتے ہیں۔جیسے صنعتی علاقوں بولی جانے والی زبان اور زرعی علاقوں میں بولی جانے والی بولیوں میں فرق ہوتا ہے۔اسی طرح دریاؤں،میدانی علاقوں،ساحل سمندر اور صحرائی علاقوں میں ممتاز فرق ثابت کیا جاسکتا ہے۔فکشن رائٹر اپنے کردار،منظر یا مقصد کے لیے کسی بھی متذکرہ متغیرہ Variable کا انتخاب کرتا ہے اور اس کے اظہار کے لیے اسی طرح کی زبان کا انتخاب بھی۔شوکت صدیقی کے ناول ''خدا کی بستی''''جانگلوس'' اور ممتاز مفتی کے ناولوں میں علی پور کا (ایلی) اور ''اُلکھ نگری'' میں اس طرح کے کردار کثرت سے مل جاتے ہیں جو کسی خاص امتیاز کی وجہ سے مقامی ہوتے ہیں وہ مقامی زبان یا بولی Dialect میں اپنا اظہار کرتے ہیں۔اس کے لہجہ اور انتخاب لغت پر مقامی ثقافت،اقدار اور رہن سہن اثر انداز ہوتا ہے،جس کا تاثر خالص یا اصل زبان پر بھی ہوسکتا ہے۔ہاں البتہ مقامی زبان کو فکشن رائٹر اپنی اصل زبان Language میں انتخاب کرکے اصل زبان کو وسعت،لہجوں میں تنوع اور لغت میں کثرت کا باعث بنا سکتا ہے۔انگریزی ادب میں چارلس ڈکنز Dickens جین آسٹن jane Austen اور تھامس ہارڈی Thomas Hardy کے علاوہ بہت سے فکشن

رائٹر، مقامی بولیوں Dialects کا بہت ہی کامیاب اور فنکارانہ استعمال کرتے ہیں۔اس سے ان کی نگارشات پر حقیقت نگاری کا رنگ زیادہ واضح اور نکھرا ہوا نظر آتا ہے۔

انفرادی زبان Idiolect

مقامی بولی کے مطالعہ میں انفرادی زبان اس کا اہم جزوی مطالعہ لازم ہو جاتا ہے۔ چونکہ زبان یا مقامی بولی افراد ہی بولتے ہیں اس لیے مقامی بولی میں ہر فرد بولی کے معیار سے ہٹ کر اپنی ذاتی یا انفرادی لغت یا لہجہ استعمال کرسکتا ہے۔جیسے صنعتی یا کھیت مزدوروں یا دوکان داروں کی خاص زبان اور پھر ان میں مختلف افراد کے اپنے اپنے مخصوص لہجے اور لغت کا انتخاب کی زبان کو انفرادی / فردی زبان Idiolect بنادیتا ہے۔ مقامی زبان کے علاوہ اس کے اپنے لہجہ اور لغت کے انتخاب ،نفسیاتی کیفیات ،اس کی آزادیاں اور مجبوریاں اُسے اپنی زبان Idiolect کے استعمال کے مواقع فراہم کرتی ہیں۔مثلاً کوئی ہکلا آدمی اپنی گویائی کی مجبوریوں کے تحت لامحالہ اپنی انفرادی زبان Idiolect بنائے گا۔اسی طرح توتلا فرد بھی اپنے اظہارات کے لیے مخصوص آوازوں ،لہجوں اور لغت کا سہارا لے گا۔ وہی حروف یا لفظ جنہیں وہ ادا نہیں کرسکتا ان کے متبادلات تلاش کرے گا اور نسبتاً کم تحریف سے بیان کرے گا۔اچھا فکشن رائٹر اپنی حقیقت نگاری کو مزید نکھارنے ، گہرائی پیدا کرنے ،حقیقت کو حقیقت کے قریب تر رکھنے کے لیے مقامی زبان سے لے کر مقامی زبان میں انفرادی زبان تک سفر کرتا ہے۔وہ شخصی اظہارات کا سہارا لے کر حقیقت کو بظاہر حقیقت Mock Reality یا فسانوی حقیقت بناتا ہے اور یہی امر اس کی فنکارانہ مہارت کا ثبوت اور نتیجہ ہوتی ہے۔مقامی بولی اصل زبان کے معیارات سے قدرے دور ہوتی ہے اور انفرادی زبان اسی طرح مقامی زبان کے معیارات Standards کی جگہ غیر معیارات Non Standard جگہ بناتے ہیں جن سے اسلوب میں تنوع، کردار میں حقیقت نگاری، کہانی میں گہرائی اور لغت میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔

فکشن نویسی کی زبان Fictional Language

روزمرہ کی عمومی زبان سادہ حقائق کو سادہ ترین انداز میں پیش کرتی ہے۔''جیسے لکڑی کا میز'' یہ جملہ سادہ ترین حقیقت ہے اور سادہ ترین انداز میں پیش کردیا گیا۔اس قسم کے دیگر امکانات موجود نہیں ہے۔اس کی خوبصورتی اس کا سادہ پن ہے جو کہ ہر قسم کے جمالیاتی فنی اور تخلیقی

امکانات سے محروم ہے۔اس کے برعکس فکشن کی زبان اس سادہ زبان کے نئے مجرد نمونے بنا کر امکانات کی وسعتوں کو بڑھاتی چلی جاتی ہے۔روزمرہ کی زبان اور فکشن کی زبان میں ایک لازم تعلق بلکہ انحصار بھی ہے۔یہ نہیں ہوسکتا کہ فکشن میں کسی ایسی زبان کو اختیار کیا جائے جس کی بنیاد میں کوئی روزمرہ کی زبان ہی نہ ہو۔اس امر کی فہم کے لیے لازم ہے کہ ہم روزمرہ کی زبان اور فکشن کی زبان کے تعلق کو سمجھیں۔روزمرہ کی زبان سادہ حقیقت Plain Reality ٹھوس حقیقت Solidreality اور فیصلہ کن یا حتمی حقیقت Absolute Reality پر منحصر ہوتی ہے اور اس زبان کا استعمال کرنے والے کا مطلب صرف وہی ہوتا ہے جو وہ کہہ رہا ہوتا ہے۔جبکہ اس کے موازنہ میں فکشن کی زبان خاص بیانیہ ساختوں Narrative Structures پر مبنی ہوتی ہے۔مثلاً ''مصنوعی لکڑی کا ہلکا،صاف اور رنگین میز''۔میز کے متعلق پہلے بیان میں حقیقت کے متعلق بیان ہے جبکہ دوسری Statement میں مصنوعی، ہلکا اور رنگین نے میز کے خیالی دائرہ کو بہت زیادہ وسعت عطا کردی ہے۔فکشن کی زبان میں ہم نے بیانیہ ساختوں ،نمونوں یا لفظیات کا سہارا لیا ہے۔فکشن کا دائرہ یہ فکشن نویسی کے لیے وہ انتخاب ہے جس کا نہ صرف روزمرہ کی زبان میں کوئی حصہ نہیں ہوتا بلکہ فکشن کی زبان اس انتخاب سے آگے ہی نہیں بڑھ سکتی۔روزمرہ کی زبان کی بندشوں میں کہانی کار کہانی کو نسبتاً کم، بڑھاتا یا ترمیم واضافہ کرتا ہے۔

انتخاب کے اس عمل میں مندرجہ ذیل موضوعات کے تحت مطالعہ کیا جاتا ہے۔

نقطہ نظر کا عمل Point of View

ترتیب کا عمل Sequence

بیانیہ کا عمل Descriptive Focus

بین افرادی عمل Intorpersonal Function

متن کا عمل Textual

خیالاتی عمل Indeational

قصہ،کہانی،کویتا اور کتابیں مختلف کردار ہوتے ہیں۔ہر کردار کی ایک انفرادی حیثیت ہوتی ہے اور دوسرے سے مختلف۔مختلف کردار آپس میں خطاب، تعلق اور برتاؤ کے نمونے برتتے ہیں۔اس بین افرادی عمل Interpersonal Function کہا جاتا ہے۔ایسے کردار، منظر

مصنف کے کسی خیال کو لے کر اپنے انجام یا نتیجہ کی طرف بڑھ رہے ہوتے ہیں جس میں اس عمل کو خیالاتی عمل Ideational Function کہا جاتا ہے۔ خیال اور کردار، منظر، مکالمہ وغیرہ سے فکشن کی متن سازی کی جاتی ہے جسے متن کا عمل Textual Function سمجھا جاتا ہے۔ اسی طرح ہر کردار ایک نقطہ نظر کا حامل ہوتا ہے جسے فکشن کی زبان میں نقطہ نظر Point of View کہا جاتا ہے۔ مختلف کردار واقعات، مظاہر لفظوں کے نمونوں میں مسلسل اور متواتر نئی نئی ترتیب کے عمل میں پڑتے اور اس میں سے گزرتے رہتے ہیں۔ اس عمل کی ترتیب کو Sequence کہا جاتا ہے۔ یہ ترتیب گفتگو، کردار، واقعات، قاری کا ذہن، مصنف کا ذہن اور اطلاع، غرض جز و متن میں ہمہ وقت موجود رہتی ہے۔ فکشن میں ترتیب Fictional Sequence اسلوبیات Stylistics اور متن سازی کے اجزاء اور عمل کو مربوط کرتی ہے۔ جس ترتیب سے کہانی کار لفظیات، واقعات، کردار اور اطلاعات کو ترتیب دیتا ہے اس سے اس کے اسلوب کی تشریح ہوتی ہے اور اسی عمل میں متن سازی کا عمل بھی سرانجام دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ کہنا ممکن نہیں کہ ''اسلوب'' کیا ہوتا ہے۔ البتہ یہ کہنا قابل عمل ہے کہ کسی کہانی نویس کا اسلوب کیسا ہے اور کیوں ہے؟ اس عمل پر کہانی کار اپنے مخصوص انداز میں ترتیب کے عمل کا استعمال کرتا ہے۔ مگر یہ حقیقت ہے کہ واقعاتی ترتیب پر نفسیاتی ترتیب Psychological Sequence کو برتری حاصل ہوتی ہے۔ بلکہ یہ کہنا بجا ہوگا کہ نفسیاتی ترتیب کا انحصار اگرچہ واقعاتی ترتیب پر ہوتا ہے مگر یہ سب کچھ نفسیاتی نتائج کے لیے کیا جاتا ہے۔ نفسیاتی ترتیب Psychological Sequence کا عمل کہانی کار کے ذہن سے لے کر اس قاری کا ذہن بھی کم یا زیادہ اسی انداز میں وقوع پذیر ہوتا ہے۔ اسی طرح ترتیب کے عمل میں بعض چیزیں زیادہ اچھی ہوتی ہے۔ ان عوامل کو ترجیحاتی ترتیب Preferential Sequence کہا جاتا ہے۔ مثلاً واقعات کی ترتیب کی نسبت نفسیاتی ترتیب فکشن میں زیادہ اثر انگیز ہوتی ہے۔ اس طرح کہانی کی پیش کاری میں پیش کاری ترتیب Presentational Sequence کا اہتمام کیا جاتا ہے۔ بہ ایں ہمہ مباحث، ایک ہی تحریر بے شمار تراتیب کو جنم دیتی ہے اور ان پر انحصار بھی کرتی ہے۔ یہ تراتیب وہ ذہنی کیفیت State of Mind پیدا کرتی ہیں جسے فکشن کی اثر انگیزی یا فسانہ کا طلسم کہا جا سکتا ہے۔ وہ اپنے ذائقہ اور ظہور میں منفرد ہوتا ہے۔ مگر یہ سارا عمل متواتر اور مسلسل ہو جاتا ہے

جو کہ تحریر کے نتیجہ کی طرف ہمہ وقت گامزن رہتا ہے۔اس میں اُتار چڑھاؤ Fluctuation خلل Intervention وقفہ Pause تو آ سکتا ہے مگر یہ عمل از خود کبھی نہیں رکتا اور جاری وساری رہتا ہے تاوقت یہ کہ متن مکمل نہ ہو جائے۔ یہ تراتیب، کہانی نویسی، واقعہ، اضطراب، کیفیت اور نتیجہ کے لیے مختلف اور منفرد ہو سکتی ہیں مگر اس میں قدر مشترک یہ ہوتی ہے کہ فکشن کی پیش کاریوں میں یہ تراتیب موجود ہوتی ہیں۔ یہ ترتیب فکشن اور دیگر تخلیقی عمل میں نئے نئے کرشمے آشکار کرتی ہیں۔مثلاً ''شام کے ملگجے اندھیرے میں'' اس جملے میں جو بات نہ کہہ کر بھی کہہ دی گئی وہ یہ ہے کہ ''سورج کے عمل غروب کے وقت۔'' پہلے بیان Statement میں دوسرا بیان سما گیا ہے۔ پہلا بیان دوسرے بیان کی تحدید کا شکار نہیں ہوا۔ پہلا بیان اپنی تمام تر امکانی وسعتوں سمیت اپنے نقوش ثابت کرتا ہے۔اس کے فنکارانہ اندز میں ان کہی Ommission Theory کارفرما ہے۔ جو بات کہنا چاہیے تھی وہ نہیں کہی گئی اور ایک دوسرے کے انداز میں کہہ دی گئی اور اس بیان Statement کی غماز ہیں۔ کہی میں ان کہی کا نظریہ ہے جو شام، ملگجے، اندھیرے کی لفظیات، کیفیات اور صفات کی تراتیب سے پیدا ہوا ہے۔

بیانیہ مطمحِ نظر، مقصد Objective

کوئی تحریر کسی نقطہ نظر سے محروم نہیں ہوتی ہے۔ فکشن میں بیانیہ Narrative Description کی لازماً کوئی منزل ہوتی ہے۔ بیانیہ مسلسل کسی نتیجہ کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے اور آخر کار اُسے دریافت کرنے کا وسیلہ بن جاتا ہے۔اس لحاظ سے بیانیہ میں طبیعی حقائق Physical Realities کو مجرد حقائق Abstrct Realities میں منقلب Transform کیا جاتا ہے۔ مثلاً ''صبح انجانے جیون کا آغاز ہوا''۔ صبح ہونا ایک طبعی حقیقت ہے جس میں پیش آمدہ دن مسلسل سفر کرتا ہے اور یہ عمل ان گنت امکانات سے معمور ہوتا ہے۔اس طبعی حقیقت کو مجرد انداز میں بیان کر کے حقائق کو فکشن کے اسلوب میں ڈال کر متن بنا دیا گیا ہے۔اس جملہ کے اندر نہ صرف اس کی طبیعی حقیقت موجود ہے بلکہ اس میں بیانیہ کے نمونوں میں ان جانے کی ''صفت'' اور ''جیون'' کی غیر یقینی کیفیتوں نے جملے کی معنویت کو مالا مال کر دیا ہے۔

''بیانیہ کے مقصد'' پر مصنف اور قاری معروضی Objective اور موضوعی

Subjective کیفیات بھی اثر انداز ہوتی ہے۔کہانی کار کسی حقیقت کو اس کے معروضی روپ میں دیکھتا ہے اور موضوعی طور پر فہم اور پھر بیان کرتا ہے۔وہ اس معروضی عمل میں اپنے موضوعی انتخابات کو خاص اہمیت دیتا ہے تا کہ اس کے بیانیہ کا خاص مقصد، مطمۂ نظر یا نقطہ نظر ادا ہو جائے۔ اسی طرح قاری بھی معروضیت اور موضوعیت کے عمل میں سفر کرتا ہے۔کہانی میں پیش کردہ واقعات اس کے لیے معروضی حیثیت بھی رکھتے ہوں تو بھی وہ اپنی موضوعی نظر ہی سے پہچان سکتا ہے۔مثلاً ناصر کاظمی کے درج ذیل شعر میں کہانی کار اور قاری دونوں معروضی اور موضوع انقلاب Transformations سے تجزیہ کرتے ہیں۔

شام ہی سے چشمے کی روانی

نہ جانے کس کو روتے پھر رہی ہے {3}

''اندھیرا، چشمہ، روانی'' سادہ یا ٹھوس حقائق ہیں جن کو ''روتے پھرنے'' کے تصور نے غم واندوہ کو نئے اور مجازی معانی عطا کیئے ہیں، کیفیات کا یہ فرق معروض وموضوع کا وہی سفر ہے جو قاری اور اس کے لکھاری کے ذہن میں تھوڑے، بہت فرق کے ساتھ متواتر وقوع پذیر ہوتا رہتا ہے۔

فکشن نویسی میں بیانیہ کے مقصد کو حاصل کرنے کے لیے بہت سے نئے آلات Instruments کو استعمال میں لایا جاتا ہے۔تشبیہ ،استعارہ ،علامت ،اظہاریہ ،اختصاریہ، اصوات، کیفیات وغیرہ فکشن کے اسلوب کے مطالعہ کے لیے ان عوامل کی ایک مختصر فہرست بھی ترتیب دی جا سکتی ہے۔

اسلوب کا لسانیاتی پہلو	Lingual Aspect of Fiction Style
تجزباتی پہلو	Experiential Aspect of Style
تشبیہ کا پہلو	Simile
استعارہ کا پہلو	Metaphorical
سمعی اظہارات	Audatory
بصری اظہارات	Visual Expressions
حرکی اظہارات (لرزنا، گرنا، ٹوٹنا)	Kinesthetic Expressions
امتزاجی اظہارات	Mingling Expressions

اسلوب کے متذکرہ بالا اجزائے ترکیبی کے مطالعہ سے ثابت ہوتا ہے کہ کہانی کاران اجزاء کا استعمال کسی خاص انداز میں کرتا ہے۔ اس کا یہ خاص انداز اس کی فکشن کی تکنیک Fictional Technique کہلاتی ہے۔ بیانیہ، ترتیب جہاں فکشن کی تکنیک کی متواتر تشریح کرتے ہیں اسی انداز میں فکشن نویس کے اسلوب کی تشریح بھی کرتے ہیں۔ مثلاً ہمینگ وے کے ناول ''بوڑھا اور سمندر'' میں واقعات ، اصوات ،اظہارات میں ابلاغ کی بے پناہ شدت ہے۔ سمندر میں بوڑھے کا کشتی میں بیٹھ کر شارک مچھلی سے جنگ ایک مکمل ذہنی فضا کو جنم دیتی ہے۔ مصنف کے اظہارات اور اسلوبی تکنیک کی بدولت قاری سمندر میں انسانی زندگی کو لاحق خطرات کا تجربہ بھی کرتا ہے اور فطرت کی وحشت کو شکست دینے کا عزم، اور جہد و جفاکشی کا تجربہ بھی۔ یہ نتیجہ مصنف کے اظہارات، فکشن کی تکنیک اور اسلوب کی تکنیک سے ممکن ہوسکتا ہے۔

زبان سے مراد عموماً ایسی قابلِ اعتماد آوازیں ہوتی ہیں جن کو ہم خاص معانی میں فہم کرتے ہیں۔ ان آوازوں کے بار بار استعمال سے ہمیں ان کے معنی پر یقین ہونے لگتا ہے۔ ہم غیر رسمی زبان کو خاص نقوش کے انداز میں لکھ کر اُسے رسمی پیرہن پہنا دیتے ہیں۔ پھر ان لفظوں کی معنویت کے لیے لغت اور ان کے معانی دریافت کرتے ہیں۔ یہ تصور زبان کا بہت ہی بنیادی Primeval تصور ہے۔ زبان کا استعمال ہمارے اِرد گرد پھیلی ہوئی زندگی کے اظہار کا وسیلہ ہوتا ہے۔ حقائق جس طرح ہوتے ہیں اگر انہیں اُسی طرح پیش کر دیا جائے حقائق کی یہ پیش کاری عمومی زبان کی ہوگی۔ اس کے مقابل اگر حقیقت کو خاص معانی اور جہت سے سمجھا اور پیش کیا جائے تو اِسے ہم بظاہر حقیقت Appear to be Reality یا Mock Reality کہتے ہیں۔ حقیقت کی پیش کاری کے لیے مختلف انداز اپنائے جاتے ہیں جن میں سے حقیقت نگاری Realism زیادہ اہمیت کا حامل ہے۔ حقیقت نگاری کا انحصار اس اصول پر ہوتا ہے کہ جو حقائق ہم پیش کریں ان کو پیش کرنے کے سلیقے میں لفظوں کا انتخاب، جملے کی ساخت اور پیغام حقائق کے قریب تر ہو۔ علامتیت Symbolism بھی حقیقت نگاری کا ایک ذریعہ ہے۔ فکشن کی زبان میں حقیقت نگاری کی لغت، علامت نگاری کے علاوہ کردار کی اپنی زبان یا کسی خاص موقعہ کی پیش کاری کے لیے استعمال ہونے والے زبان بھی شامل ہوتی ہے۔ ایک ہی متن میں مختلف اندازِ بیان متن میں کہانی کو مختلف رنگ اور معنویت عطا کرتے ہیں۔ فکشن کی زبان کے لیے منتخب لغت

کہانی میں اپنے مقصد کی وضاحت کرتی ہے۔ ہر متن میں کہانی کا کوئی نہ کوئی نقطۂ نظر ضرور ہوتا ہے جسے کہانی کار اپنے انداز میں، یا کسی کردار کے توسط سے بیان کرتا ہے۔ اس بیان یا نقطۂ نظر کی ترسیل کے لیے بہت سے اظہارات استعمال کیے جاتے ہیں۔ جیسے تشبیہ، استعارہ اور اسلوب کا لسانیاتی پہلو اس کے علاوہ سمعی، بصری، حرکی اور امتزاجی اظہارات کو بھی وسیلہ بنایا جاتا ہے۔

☆☆☆

حوالہ جات

{1} G.N. Leech,"Style in Fiction",Longman, London, P.164

{2} G.N. Leech,"Style in Fiction",Longman, London, P.165

{3} ناصر کاظمی، کلیات ناصر

اسلوبِ ذہن

Mind Style

Mind Style سے مراد اسلوبِ ذہن، ذہنی اسلوب یا تحریر میں متن سازی کے لیے نفسیاتی، تخلیقی عوامل کا تفاعل Interaction ہوتا ہے۔اسلوبِ ذہن یا ذہنی اسلوب ایک ہی معنویت کے اظہار کے لیے دو اصطلاحات ہو سکتی ہیں۔اگر ہم ذہنی اسلوب اور نفسیاتی عوامل کی اصطلاحات کا استعمال کریں گے تو ایسا ممکن ہو سکتا ہے کہ ہماری مراد فکشن نویس کی نفسیات یا محض اس کے ذہن سے ہو۔اس طرح کا اندازِ فکر ہمیں اسلوب کے مرکزی تصور سے دور لے جا سکتا ہے۔اس ابہام کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے ''اسلوبِ ذہن'' کی اصطلاح نسبتاً شفاف اور ہمارے موضوع یعنی اسلوب کے ساتھ براہِ راست تعلق رکھتی ہے۔اگرچہ اسلوبِ ذہن Mind Style کا مکمل معنوی متبادل نہیں ہے پھر بھی یہ اصطلاح مفہوم کے قریب تر ہے۔

فکشن نویس کسی بھی قسم کی متن سازی کے لیے جس صلاحیت کا سب سے زیادہ استعمال کرتا ہے وہ اس کا ذہن ہے۔وہ ذہن جو عمر، مطالعہ، تربیت، مشاہدہ، تجزیہ اور تخلیق جیسے اجزاء پر مبنی ہوتا ہے وہی فکشن میں کہانی، بیانیہ، منظر، مکالمہ اور ڈرامائیت جیسی تخلیق کاری کر سکتا ہے۔جو چیزیں کہانی میں تخلیقی عمل کا ذریعہ اور نتیجہ بنتی ہیں انہیں ہم حوالہ کی حقیقت Reffered Reality پیش کردہ حقیقت Presented Reality اور تخلیقی عمل Creative Proccess کہہ سکتے ہیں۔'حقیقت' کی اصطلاح کے علاوہ 'خیال' یا 'مظہر' بھی کہا جا سکتا ہے مگر فکشن کے اسلوب کے تصورات کا مطالعہ جس انداز میں گزشتہ ابواب میں کیا گیا ہے اس کے حوالے سے 'حقیقت' کا تصور زیادہ مناسب اور بہتر ابلاغ کا باعث ہو سکتا ہے۔

'حوالہ کی حقیقت' وہ حقیقت ہے جو فکشن نویس اپنے ذہن سے سوچتا اور آنکھوں سے مشاہدہ یا اپنی پوری شخصیت سے تجربہ کرتا ہے۔ اس کی مثال یوں پیش کی جا سکتی ہے کہ 'جیسے کوئی بیمار مر رہا تھا'۔ یہ بیان حقیقت کا وہی اظہار ہے جس انداز میں یہ حقیقت وقوع پذیر ہوئی اور فکشن نویس نے اس کا مشاہدہ کیا۔ اسے حوالہ کی حقیقت Referred Reality کا نام دیا جا سکتا ہے کیونکہ یہ عمل فکشن نویس کے لیے متن میں بہت ہی بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ فکشن نویس اس کا ادراک کس انداز میں کرتا ہے یہ اس کے نفسیاتی عوامل اور فنکارانہ جہتوں پر مبنی ہے۔

'کوئی بیمار مر رہا تھا' کے بیانیہ اور منظر میں کوئی فنکارانہ پہلو دریافت نہیں کیا جا سکتا کیونکہ یہ سرے سے موجود ہی نہیں ہے۔ لیکن اگر اسی جملے کو 'مریض جاں بلب تھا' کے انداز میں پیش کیا جائے تو یہ اُسی حوالے کی حقیقت کی فنکارانہ پیشکش کہلائے گی۔ اس کو ہم 'پیش کردہ حقیقت Presented Reality' کا نام دے سکتے ہیں۔ فکشن نویس نے حوالہ کی حقیقت کو دراصل پیش کردہ حقیقت کے طور پر پیش کیا ہے۔ جس میں اس کی پیش کاری Presentation نے جملے کا مفہوم نہ صرف پھیلا دیا ہے بلکہ سادہ سا ابہام، تحیر اور تغیر کا جوہر بھی پیدا کر دیا ہے۔ فکشن نویس یہ سارا پیچیدہ عمل آسانی سے کس طرح سرانجام دے لیتا ہے، اس کا انحصار فکشن نویس کے ذہن اور نفسیاتی عوامل پر ہوتا ہے۔ اسلوبِ ذہن Mind Style کے مطالعہ کے لیے یہ تینوں اجزاء 'حوالہ کی حقیقت، پیش کردہ حقیقت اور اس کی پیش کاری کے لیے فکشن نویس کا ذہن' ایسے بنیادی اجزاء ہیں جن کے مجموعے، امتزاج اور تفاعل کو ہم اسلوبِ ذہن کہہ سکتے ہیں اور اس عمل کے نتیجے کو فکشن، کہانی یا ان تصورات سے متعلق کوئی بھی تخلیقی نام دے سکتے ہیں۔ اس قسم کی فنکارانہ پیشکش ایک نقطۂ نظر کی طرح ہوتی ہیں جس کو فکشن نویس دنیا میں پیش کر دیتا ہے۔ ادب کے طالب علموں کے لیے بہت ہی دلچسپی کا باعث ہے کہ دنیا کو پیش کیا گیا نقطۂ نظر اس کے مطالعہ کے نتیجہ میں 'آفاقی نقطۂ نظر Worlds View' بن جاتا ہے۔ اس قسم کے نقطۂ نظر سے اتفاق یا اختلاف کی فکری گنجائش تو ہمیشہ موجود رہتی ہے مگر اس کے ہو رہنے سے ہم انکار نہیں کر سکتے۔ ذاتی خیال پیش کاری کے نتیجہ میں آفاقی حیثیت کس طرح اختیار کر گیا۔ اس سوال کے جواب کے لیے مزید چند ایک نفسیاتی عوامل کا مطالعہ اور فہم لازم ٹھہرتی ہے۔ کسی حوالہ کی حقیت کو پیش کاری کے نتیجے میں آفاقی نقطۂ نظر بنا دینے کا عمل فکشن نویس کے لفظوں کے انتخاب، جملہ کی ساخت اور قاری کی متن میں

شرکت کا نتیجہ ہوتا ہے۔مائنڈ سٹائل بیانیہ کے نقطہ نظر کا احساس وادراک ہوتا ہے۔

لفظوں کا انتخاب یا فکشن کی لغت کو Semantics کہا جاتا ہے۔یہ خالصتاً علمِ لسانیات Linguistics کی اصطلاح ہے۔اس کی تکنیکی تعریف Defination تو لسانیات کے طالب علموں کے لیے زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ادب کے طالب علموں کے لیے اس کا مفہوم لفظوں کا وہ چناؤ ہے جو فکشن نویس خاص مقصد یا متن سازی کے لیے کرتا ہے اور اس چناؤ میں ان لفظوں کو خاص معنویت حاصل ہوتی ہے۔لازم نہیں کہ یہ معنویت ہر حال میں عمومی معنویت سے مختلف ہو بلکہ مختلف بھی ہوسکتی ہے۔اسلوبِ ذہن کو سمجھنے کا ایک سلیقہ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ ہم سمجھ جائیں کہ فنکار جب دنیا کی پیش کاری کرتا ہے وہ حقیقت عامہ کے ظہور ہی سے ممکن ہوتی ہے۔لغت کا فکشن نویسی میں انتخاب کا عمل متن کو فکشن کا اصل جوہر عطا کرتا ہے۔مثال کے طور پر 'مریض جاں بلب تھا' میں 'جاں، بہ، لب' کی لغت کے انتخاب میں حوالہ کی حقیقت کو پیش کاری کے نتیجے میں نہ صرف فنکارانہ پیشکش بنادیا ہے بلکہ ایک افسوس ناک مظہر کے بیان کو جمالیاتی اقدار سے مزین بھی کردیا ہے۔اس پیشکش میں سب سے زیادہ اہم 'کردار لفظ 'لب' نے ادا کیا ہے۔اس سے معنویت میں وسعت اور تحیر کے عناصر پیدا ہوگئے ہیں۔لفظوں کے انتخاب پر مبنی بامعنی مجموعہ کو لسانیات کی زبان میں 'جملہ Syntax' کہتے ہیں۔

'جملہ Syntax' لفظوں کے انتخاب کے بعد فکشن کے مفہوم کی ادائیگی اور مختلف معنوی پرتوں کے اظہار کے لیے بہت ہی اہم کردار ادا کرتا ہے۔یہ لفظوں کا ایسا تعلق ہوتا ہے جو ان کی عمومی معنویت کی موجودگی میں نئی یا مختلف معنویت عطا کرتا ہے۔مثال کے طور پر 'مریض جاں بلب تھا' میں پانچ لفظوں 'مریض، جاں، بہ، لب، تھا' کو استعمال کیا گیا ہے۔ہر لفظ کی عمومی معنویت مختلف ہے اور وہ حوالہ کی حقیقت کے تصور میں بھی فہم کیا جاسکتا ہے۔

☆ 'مریض' ایسا فرد ہوتا ہے جسے کوئی عارضہ لاحق ہو۔

☆ 'جاں' حیات کی حرکی Dynamic صلاحیت ہے۔

☆ 'بہ' پہلے سے کہے گے اور بعد میں کہے جانے والے لفظوں کے درمیان رابطہ یا رشتہ یا تعلق پیدا کرنے کی لغت ہے۔

☆ 'لب' انسانی جسم کے اعضاء ہیں جو سانس لینے، بات کرنے کے علاوہ کھانے کا

راستہ بھی ہوتے ہیں۔

☆ 'تھا' زمانی کیفیت کا تعین کرنے کی لغت ہے جس کا تعلق ماضی سے ہے۔

لغت یا لفظوں کے چناؤ Semantics کی تکنیک نے فکشن نویس کو اُس سہولت سے بہرہ ور کیا ہے جس کے استعمال سے فکشن نویس اپنے مخصوص مفہوم کے اظہار کی جہد کرتا ہے۔ لفظوں کا انتخاب جب مربوط کر دیا گیا ہے تو ہر لفظ اپنی عمومی معنویت سے خاص ترجیحی معنویت کی طرف سفر کر گئی ہے۔ یہ عمل جملے کی ساخت یعنی لفظوں کے درمیان رشتہ کی وجہ سے ممکن ہوا۔ اس عمل کا بنیادی محرک جس کی وجہ سے یہ عمل پایۂ تکمیل کو پہنچا اُسے جملہ، لفظوں کا ارتباط یا Syntax کہا جاتا ہے۔ لفظوں کے انتخاب، معنویت، ارتباط اور نتیجہ کو جملہ کی اقدار Syntactic Values کہا جاتا ہے۔

لفظوں کا چناؤ Semantics اور جملہ میں ان کا ارتباط Syntax کا عمل فکشن نویس اپنی ذہنی صلاحیتوں اور فنی استعداد کی بنیاد پر سرانجام دیتا ہے۔ یہ بحث نہ صرف طویل بلکہ پیچیدہ یا شاید خالصتاً نفسیاتی تصورات کی تشریح کی متقاضی ہے۔ اس پیچیدہ عمل کو سہل بنانے کے لیے اس امر کو سمجھنے کی کوشش کی جاسکتی ہے کہ فکشن نویس جس ذہن کا استعمال کرتا ہے اس میں متن کے لیے جو ترجیحات وہ سامنے لے کر آتا ہے؛ وہ ذہنی عمل کیا ہے؟۔ دراصل ہر متن میں حوالے کی حقیقت، لفظوں کے عمومی معانی، جملے میں لفظوں کا ارتباط، قاری اور فکشن نویس کے درمیان ایک خاص رشتہ ہوتا ہے۔ یہ رشتہ متن کو خاص معنویت، روپ اور تشخص فراہم کرتا ہے۔ اس تعلق کو 'شرکت کاروں Participant Realtion' کا رشتہ کے عنوان سے مطالعہ کیا جاتا ہے۔ فکشن نویس کا ذہن جو کہ ہماری درج بالا مباحث کا تیسرا اہم ترین جزو ہے۔ اس کے عمل Function کے نتیجہ کا متن سازی سے بنیادی تعلق ہوتا ہے۔ فکشن نویس لفظوں کی معنویت ان کے ارتباط اور فنی اظہار کے لیے اپنی ذہنی ساخت کا استعمال کرتا ہے تا کہ مطلوبہ ترجیحات کی تکمیل کر سکے۔ ترجیحی اقدار کا استعمال فکشن نویس جس انداز میں کرتا ہے، وہ معروضی Objective موضوعی Subjective یا غیر جانبدارانہ ہو سکتی ہیں یا نہیں۔ عام تحریروں میں بھی مصنف ہمیں چیزوں سے اپنے خاص انداز میں متعارف کراتا ہے اور ہم مصنف کی اثر پذیری سے آزاد نہیں ہو سکتے۔ جبکہ تخلیقی عمل میں تو مصنف کی اثر پذیری کا باقاعدہ رسمی اہتمام موجود ہوتا ہے۔ اگرچہ یہ عمل عمومی حقائق کی عمومی پیش کاری میں بھی

اہمیت رکھتا ہے مگر تخلیقی عمل کا اس پر لازمی انحصار ہے کہ فکشن نویس نے متن میں اپنی موجودگی کس طرح متعین اور پیش کی۔

معروضی انداز Objective Style سے مراد فکشن میں کردار، واقعہ، منظر یا خیال کا ایسا انداز ہوتا ہے۔ فکشن نویس جس سے اپنی ذات کو ہر حال میں دور رکھتا ہے اور متن میں ذاتی ترجیحات کے اظہار سے مکمل گریز کرتا ہے۔ یہ تصور تخلیقی عمل میں جزوی طور پر درست یا قابلِ عمل ہوتا ہے اور جزوی طور پر ہی ناقابلِ عمل بھی۔ فکشن نویسی بطور تخلیقی عمل مکمل طور پر غیر جانبدرانہ یا معروضی انداز میں تحریر کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ فکشن نویس حقائق کا اظہار جس حد تک بھی غیر جانبدرانہ انداز میں کرے پھر بھی متن میں سے اس کی ذات کو منہا نہیں کیا جا سکتا۔ کیونکہ متن میں خیال اور پیش کاری اس کے ذہن سے ہی برآمد ہو سکتے ہیں۔ اس لیے کوئی تحریر مکمل طور پر معروضی نہیں ہوتی۔ البتہ معروضیت Objectivity کا سلیقہ سائنسی طرز فکر میں لازم ہوتا ہے نہ کہ تخلیقی عمل میں۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جس حقیقت کو فنکار ہم پر منکشف اور ابلاغ کرتا ہے وہ اس کے ذہن کے عدسے Prism سے گزر کر آتی ہے۔ کیا یہ فنکارانہ پیش کاری، معروضی صداقتوں Objective Truth پر مبنی ہوتی ہے یا مصنف کے ذہن سے گزر کر آنے کی وجہ سے موضوعی Subjective ہو جاتی ہے۔ ایک اور پہلو یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کوئی فنکار پیش کردہ حقیقت کو نہ تو مکمل طور پر معروضی انداز میں پیش کرے اور نہ موضوعی بلکہ غیر جانبدارانہ انداز میں۔ اس مرحلہ پر ایک نئی اور بے حد دلچسپ بحث کا آغاز ہو جاتا ہے کہ بحیثیت انسان کیا کوئی فنکار اپنی تحریر میں غیر جانبدار Neutral بھی رہ سکتا ہے۔ چونکہ اردگرد پھیلی ہوئی زندگی، مصنف کا ذہن یا عدسہ Prism پیش کردہ حقیقت اور قاری، سب کے سب مصنف یا فنکار کی ترجیحات کا خودکار حصہ ہوتے ہیں اس لیے کسی بھی تحریر کو مکمل طور پر معروضی، موضوعی یا غیر جانبدارانہ کہنا غیر ممکن مفروضے کی طرح ہے۔ ہاں البتہ معروض، موضوعیت اور غیر جانبداری مختلف درجہ میں متن میں موجود رہتی ہیں۔

جہاں تک اس بحث کا تعلق ہے کہ کیا کوئی تحریر مکمل طور پر موضوعی Subjective ہو سکتی ہے۔ اس سوال کا بھی شافی جواب درج بالا پیرا میں معروض کی تشریح کی طرح ہے۔ حوالہ کی حقیقت کس طرح وقوع پذیر ہوتی ہے اس پر فکشن نویس کا کوئی اختیار نہیں ہوتا۔ اس لیے اس کا مشاہدہ مکمل طور پر معروضی انداز میں کرنا ممکن ہوتا ہے۔ جب حوالہ کی حقیقت کو فنکارانہ انداز میں پیش کرنے کی

کوشش کی جائے گی تو اس عمل میں فکشن نویس کی تخلیقی صلاحیتیں استعمال میں آتی ہیں۔ وہ حوالہ کی حقیقت کو کثیر سمتی، کثیر معنوی، کثیر جہتی اور جمالیاتی اقدار سے سجا دیتا ہے۔ ان تخلیقی افعال اور اعمال کی وجہ سے وہ متن کی پیش کاری میں اپنی ترجیحات کے ساتھ شامل ہو جاتا ہے اور اس کا جزو بن رہتا ہے۔ اس انداز میں اس کی تخلیق مکمل طور پر موضوعی نہیں ہوتی۔ تاہم مکمل طور پر موضوعی تحریروں کی مثالیں ادب کی دنیا میں تلاش کی جا سکتی ہیں۔ مگر ان کے تجزیہ سے پھر یہ بات سامنے آ جائے گی کہ ان کی تحریروں میں موضوعیت کی غالب موجودگی کے باوجود معروض کا کچھ حصہ قابلِ انکار نہیں ہو سکتا۔

اگر فکشن نویسی اور اس کے اسلوب کے تجزیہ میں معروض اور موضوعیت، دونوں تصورات کو حتمی حیثیت حاصل نہیں ہوتی تو اس کے نتیجے میں ایک تیسرا سلیقہ بھی اختیار کیا جا سکتا ہے جسے ''غیر جانبداری Neutrality یا Impartiality'' کہا جا سکتا ہے۔ موضوعیت، معروضیت اور غیر جانبداری کا کسی بھی متن میں حتمی حجم یا مقدار کا تعین ممکن نہیں ہو سکتا البتہ ان تمام عوامل کی جزوی موجودگی متن میں موجود رہتی ہے اور اسی خصوصیت کی بنیاد پر فکشن میں اظہارِ ذات، کشفِ کائنات سے لے کر دریافت، تجدید اور ایجادِ معنی تک کا سفر طے کیا جاتا ہے۔ اس بحث سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ پیش کاری کے کسی بھی شعار کو قطعی حیثیت کی بجائے ملا کر مطالعہ کرنے سے فکشن نویسی کے اسرار کھلتے ہیں۔ اسلوبِ ذہن کا مطالعہ اور تجزیہ اس بات کی تشریح کرتا ہے کہ فکشن نویس کس طرح زندگی کو محسوس Perceive یا تجربہ کرتا ہے اور پھر اُسے کس انداز میں تخلیق، بیان اور ابلاغ کرتا ہے۔ غیر جانبداری کا رویہ نسبتاً زیادہ متوازن اور مناسب ہوتا ہے۔ اس کی وضاحت سٹائن بیک Stein Beck کا درج ذیل پیراگراف نمونے کی اچھی مثال ہے۔

"His eyes were very dark brown and there was a hint of brown pigment in his eyebaills. His cheek- bones were high and wide, and strong deep lines cut down his cheeks, in curves beside his mouth. His lower lip was a long, and since his teeth protruded, the lips stretched to cover them, for this man kept his lips

closed. His hands were hard, with broad fingers and nails as thick and ridged as little clam shells. The space between thumb and forefinger and the hams of his hands were shiny with callus." {1}

''اس کی آنکھیں گہری کالی بھوری تھیں اوران میں ایک بھورا سا دھبہ تھا۔اس کے رخساروں کی ہڈیاں اُٹھی ہوئی اور کھلی تھیں۔ گہری لکیروں نے اس کے رخساروں میں گہری لکیروں کے کٹاؤ نیچے گہرائی تک جاتے تھے اور منہ کے اِردگرد جھریاں تھیں۔اس کا نیچے کا ہونٹ لمبا تھا۔اس کے دانت منہ سے باہر تک نکلے ہوئے تھے اس لیے ان کو ڈھانپنے کے لیے ہونٹ لٹک گئے تھے کیونکہ وہ ہمیشہ اپنے ہونٹ بند کیے رکھتا تھی۔اس کے ہاتھ سخت تھے،موٹی موٹی اُنگلیاں اور موٹے موٹے ناخن سیپیوں کے خول کی طرح تھے۔اس کے انگوٹھے،شہادت کی اُنگلی اور ہاتھوں کے گوشت میں اُبھری ہوئی ہڈیاں چمکتی تھیں۔''

اس اقتباس میں سٹائن بیک کا پیش کاری کا رویہ معروضی یا موضوعی ہونے کی بجائے غیر جانبدرانہ لگتا ہے۔متن میں فکشن نویس کے ایک کردار ٹام جوڈ Tom Joad کی کردارنگاری کی گئی ہے۔پورے متن میں کہیں بھی فکشن نویس کی ذاتی اظہار یا رائے کا شائبہ تک نہیں ملتا۔وہ اپنے اظہار کے لیے صرف اشیاء کا اظہار کرتا ہے اور اس میں اپنے محسوسات کو شامل نہیں کرتا۔اگر چہ محسوسات کو اس تحریر سے مکمل طور پر خارج بھی نہیں کیا جاسکتا۔اس متن میں کوئی اسم صفت اپنے نقطہ نظر کے اظہار کے لیے استعمال نہیں کیا گیا کہ متن کا کردار فکشن نویس کو کیسا لگتا تھا۔اگر فکشن نویس کسی بھی جگہ اپنی پسند ناپسند،خوشی،نفرت یا بیزاری کے الفاظ استعمال کرتا تو وہ پھر وہ متن میں موضوعی انداز میں شامل ہوجاتا۔جبکہ یہ مختصر متن فکشن نویس کے ذاتی خیالات سے اُسی طرح پاک ہے جس طرح ایک فوٹو گراف،فوٹو گرافر کی مرضی سے پاک ہوتا ہے۔تاہم فکشن نویس کا اپنے متن سے اتنا رشتہ ضرور ہوتا ہے جتنا کسی منظر کو فوٹو گراف کرنے کے لیے فوٹو

گرافر کے انتخاب کا ہوتا ہے۔مگر فوٹو کی جزویات میں فوٹو گرافر کی ذاتی ترجیحات موجود نہیں ہوتی ہیں۔یہی انداز سٹائن بیک نے اکثر اپنی تحریروں میں اپنایا ہے۔پورے متن میں منفیت Negativity کی کوئی لغت موجود نہیں۔نہ ، نہیں ، ہرگز نہیں، کبھی نہیں، یا نہیں وغیرہ جیسے اظہارات کا کوئی نشان نہیں ملتا۔اس کے باوجود متن میں اس کردار کے متعلق نفاست کا تصور نہیں اُبھرتا بلکہ ایک سیدھے سادے فرد کی تصویر نظر آتی ہے۔جس کے دانت منہ سے باہر لٹکتے ہیں اور وہ ان کو ڈھانپنے کے لیے اپنے ہونٹ کھینچتا بھینچتا رہتا ہے۔اس کے ہاتھوں کی ساخت سخت محنت مشقت کرنے کا اظہار کرتی ہے۔اس کے چہرے پہ گہری لکیریں اس کی محنت، فکرمندی یا پریشانی کے رویوں کا اظہار کرتیں ہیں۔ہم اس کردار کی تشریح سے اندازہ لگالیتے ہیں کہ یہ کوئی محنت مزدوری کرنے والا عام سا سیدھا سادہ کردار ہے۔جس کے نقوش اور شخصیت میں نفاست یا نزاکت کی بجائے سختی اور کھردارہ پن ہے۔غیر جانبداری کا رویہ اپنانے کے لیے سٹائن بیک نے جو طریقہ اختیار کیا ہے وہ درج بالا متن کے پہلے جملے کے تجزیہ سے فہم کیا جاسکتا ہے۔

☆ اسم ضمیر: His

☆ آنکھیں: دیکھنے کے اعضاء eyes

☆ زمانی اشارہ: ماضی بعید were

☆ کسی کیفیت کا درجہ: very

☆ کالا: رنگ۔اسم صفت dark

☆ بھورا: رنگ۔اسم صفت brown

☆ اور: حرفِ جار and

☆ وہاں: اشارہ there

☆ زمانی اشارہ: ماضی بعید was

☆ ایک: Article a

☆ نشان: اشارہ hint

☆ کا: حرفِ عطف of

☆ بھورا: رنگ: اسم صفت borwn

☆ نشان: دھبہ: اسم نکرہ pigment

☆ میں: کے اندر: حرفِ عطف in

☆ اسم ضمیر: واحد غائب his

☆ چشم خانوں کے اندر بصری اعضاء: eyeballs

سٹائن بیک کے حوالہ کے اقتباس میں سے پہلے جملے کے تجزیہ سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ جس طرح چیزیں اس کو نظر آتی ہیں وہ اُسی انداز میں ان کو بیان کر دیتا ہے اور ان پر کسی قسم کی ذاتی پسند یا ناپسند کی لغت کا اطلاق نہیں کرتا۔ اس سے یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ وہ کسی چیز کو دیکھ کر خوش، افسردہ یا ناراض ہوا ہو۔ غیر جانبداری کا سلیقہ معروض اور موضوعی دونوں اسلوبی اُصول سے مشکل مگر زیادہ اثر انگیز اور قابلِ قبول ہوتا ہے۔

Pathetic Fallacy انگریزی ادب کی اصطلاح آفاقی معنویت کی حامل ہے۔ راقم الحروف نے اس مقالہ کا ترجمہ بعنوان ''جذبات کا مغالطہ'' سے کیا ہے۔ جان سٹیورٹ ملز John Stuart Mills نے اس اصطلاح ''جذبات کا مغالطہ'' پر اسی عنوان سے بہت ہی جامع مقالہ تحریر کیا ہے جو کہ ادب کے طالب علموں اور تحقیق کاروں اور تجزیہ نگاروں کو بہت مفید مواد فراہم کرتا ہے۔ یہ تصور یا اسلوب کا رویہ دنیا کی ہر زبان اور ہر ادب میں استعمال کیا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ ادب کے علاوہ روزمرہ کی زبان میں بھی اس کا کثرت سے استعمال کیا جاتا ہے۔ دراصل انسانی جذبوں کا اظہار محض لفظوں کے انتخاب کی بجائے اس کو تمثالی انداز میں مظاہر فطرت کے ساتھ مربوط و منسلک کر کے پیش کرنا زیادہ اثر انگیز ہوتا ہے۔ مثال کے طور پہ ناصر کاظمی کا کہنا:

'دل تو میرا اُداس ہے ناصر
شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے' {2}

اس شعر میں ناصر کاظمی نے اپنے دل کی اُداسی میں شہر بھر کی اُداسی شامل کر کے اُداسی کے تصور کو اپنی ذات سے پھیلا کر اجتماعی جذبے کا اظہار مکمل کر دیا ہے۔ بظاہر تو شہر کا سائیں سائیں کرنا کچھ مبالغہ آمیز بھی نظر آتا ہے مگر اس کا جواز یہ ہے کہ ناصر کاظمی کے علاوہ اور کتنے لوگ ہوں گے جن کا دل اُسی انداز میں اُداسی کا شکار ہوگا۔ شہر بھر میں بہت سے لوگوں کے اُداس ہونے کا امکان ناصر کاظمی کو یہ جواز فراہم کرتا ہے کہ پورے کا پورا شہر سائیں سائیں کرتا ہے۔ دراصل

شاعر نے اپنی ذات سے جذبے کے اظہار کو اجتماع تک پھیلا دیا ہے اور اجتماع میں اُس جذبے کی موجودگی کے اظہار کے لیے 'شہر' اور 'سائیں سائیں' کی لفظیات استعمال کی گئی ہیں۔ یہ کوئی عصری سانحہ ہے جس کا اظہار ناصر کاظمی کی ذات سے پھیلتا ہوا شہر بھر کی تعمیم کر گیا ہے۔ اسی انداز میں فطرت کے مظاہر، بادل، بارش، دریا، سمندر، ہوا، طوفان، نکہت، بہار، بادِ بہاری، برف، دھندیا اور بہت سی لفظیات کا استعمال کیا جاتا ہے۔ جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ انسانوں رویوں کی تشکیل کے لیے فطری مظاہر کو انسانی خصوصیات عطا کی جاتی ہیں۔ اس سے فکشن نویس کا اظہار میں اثر پذیری کا درجہ بہت ہی بالا ہو جاتا ہے۔ اردو ادب میں داستان، مثنوی، قصیدہ، مرثیہ، نوحہ میں اس طریق کا کثرت سے استعمال کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ خاص طور سے میر انیس کی چند ایک غزلوں اور تمام تر مرثیوں میں سانحہ کربلا، شہدائے کربلا اور کرب و بلا کے اظہارات کے لیے اس طریق کا کثرت سے استعمال کیا گیا ہے۔ فکشن میں تھامس ہارڈی Thomas Hardy کے ہاں اس انداز کا استعمال بہت ہی زیادہ ہے۔ فکشن نویس شعوری یا لاشعوری طور پر کہیں نہ کہیں 'جذبات کے مغالطہ' کی تکنیک کا استعمال کر جاتے ہیں۔ تاہم اس کا بہت زیادہ استعمال حقیقت نگاری سے نہ صرف دور لے جاتا ہے بلکہ جذبوں کے اظہار میں مبالغے کا عنصر بھی پیدا ہو سکتا ہے۔ عصرِ حاضر کے افسانہ نگار رشید امجد کے ہاں جذبات کے مغالطہ کی تکنیک کا استعمال کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔

> ''رات جب ڈوبنے لگتی ہے تو محفل آہستہ آہستہ دھیمی پڑنے لگتی ہے۔ صبح صادق کی ملگجی روشنی کے ساتھ ساتھ سب کچھ غائب ہو جاتا ہے۔ نرم ملائم فرش پھر ڈب کھڑیا ہو جاتا ہے اور ایک خوفناک سناٹا چھلانگ مار کر بیچوں بیچ آ بیٹھتا ہے۔'' {3}

رشید امجد کے اس مختصر اقتباس میں 'رات، روشنی، فرش، سناٹا' کی لفظیات جذبات کے مغالطہ کی تکنیک کا احسن استعمال ہیں۔ خاص طور سے 'سناٹا' کسی خوفناک کردار کی طرح چھلانگ مار کر بیچوں بیچ آ بیٹھتا ہے۔ حوالہ کے تصورات کہانی میں باقاعدہ کردار ادا کرتے ہیں اور اس اثر انگیزی میں اضافہ کرتے ہیں۔ جذبات کے مغالطہ کے عملی وضاحت کے لیے تھامس ہارڈی Thomas Hardy کا یہ اقتباس نسبتاً زیادہ واضح اور شفاف اظہار کا حامل ہے۔

"The place became full of watchful intentness

now; for when other things sank brooding to sleep the heath appeared slowly to awake and listen. Every night its Titanic form seemed to await something; but it had waited thus, unmoved, during so many centuries; through the crises of so many things, that it could only be imagined to await one last crisis - the final overthrow." {4}

'وہ جگہ بہت سے گھمبیر خیالات کی آماجگاہ بن گئی تھی کیونکہ جب دوسری چیزیں سو جانے کے لیے گہری سوچ میں ڈوب گئی تو لگ رہا تھا کہ ویرانہ آہستہ آہستہ جاگنے اور سننے لگا تھا۔ ہر رات اس کا لامتناہی وجود کسی چیز کا انتظار کرتا تھا۔ مگر یہ تو صدیوں سے بغیر کسی حرکت کے انتظار کرتا رہتا تھا؛ بہت سی چیزوں کے بحرانوں کے دوران۔ تصور کیا جا سکتا تھا کہ اب آخری بحران کا انتظار تھا...... آخری بے ترتیبی (بحران، تباہی)۔''

اس اقتباس میں 'خیالات، چیزیں، سوجانا، گہری سوچ، ڈوب گئی، ویرانہ، آہستہ آہستہ جاگنے، سننے لگا، رات کسی چیز کا انتظار' پہلے جملے کی وہ لفظیات ہیں جو کہانی میں اپنا کردار اس طرح ادا کرتی ہیں جیسے انسان جب کہ وہ از خود انسان نہیں ہیں بلکہ محض فطرت کے مظاہر ہیں۔ منجمد رات کا تصور ہمیشہ کے لیے بحرانوں کے انتظار کا بہت ہی معنی خیز استعارہ ہے۔ جس کو جذبات کے مغالطہ کی تکنیک سے متن میں ممکن کیا گیا ہے۔

اسلوبِ ذہن Mind Style کے ممکنہ تعمیری اور خمیری اجزاء کیا ہوتے ہیں اور فکشن نویس ان کا متن سازی میں کیسے استعمال کرتا ہے؛ متن میں ان کی کیا اقداری حیثیت ہوتی ہے۔ یہ تمام سوالات دراصل اسلوبِ ذہن کے سوال کا مناسب جواب اور جواز فراہم کرتے ہے۔ حوالہ کی حقیت کو فکشن نویس جس ذہن سے ادراک کرتا ہے اور پھر اس کو جس روپ میں فکشن کی حقیقت Finctional Reality بناتا ہے اس کا مطالعہ اور تجزیہ اس بات کا مرکزی نقطہ ہے۔ قاری، فکشن

نویس، کہانی اور اس میں لغت، گرائمر، ساختی نمونے اور ان کے آپس میں تعلق اسلوبِ ذہن کے تصور کی تشریح کرتے ہیں۔ فکشن نویس پیش کردہ حقیقت کے ساتھ غیر جانبدرانہ یا معروضی رویہ اختیار کرتا ہے یا موضوعی یا غیر جانبدارانہ؛ اس کا انحصار فکشن نویس کے طریق انتخاب پر ہے۔ ممکن ہے کوئی فکشن نویس مکمل طور پر معروضی، شعوری رویہ اختیار کرے یا غیر جانبدارانہ موضوعی یا غیر جانبدارانہ، یہ اس کے انتخاب پر منحصر ہے مگر کسی بھی متن کے تجزیہ سے یہ بات حتمی طور پر ثابت نہیں کی جاسکتی کہ فکشن نویس نے صرف کسی ایک طریق کا انتخاب کیا۔ بلکہ اس کے مقابل تجزیہ سے یہ چیزیں دریافت ہوتی رہتی ہے کہ فکشن نویس متن سازی اور بیانیہ میں تینوں طریق کا شعوری یا لاشعوری طور پر استعمال کرتے رہتے ہیں۔ اس لحاظ سے کسی ایک طریق کو حتمی سمجھنے کی بجائے تمام اصولوں کو تجزیے میں اہمیت دینا مفید نتیجہ ثابت سکتا ہے۔ جذبات کا مغالطہ ایک زبردست تخلیقی عمل ہے جو کسی نہ کسی شکل میں فکشن نویس کی ترجیحات میں کم یا زیادہ شامل رہتا ہے۔ ادب کے طالب علم ان تصورات کے حتمی اطلاق کی بجائے امکانی اطلاق کے طریق سے زیادہ مستفید ہوسکتے ہیں۔ اسلوب ذہن کے اجزاء کی ایک مختصر ممکنہ فہرست مزید مطالعہ کے لیے کارآمد ثابت ہوسکتی ہے۔

☆ حوالہ کی حقیقت:

☆ پیش کردہ حقیقت:

☆ فکشن نویس کا ذہن:

☆ فکشن نویس کا ادراک:

☆ فکشن کی پیش کاری کے طریقے:

☆ لغت کا انتخاب:

☆ جملوں کی ساخت اور لُغتی ارتباط:

☆ متن میں ارتباط:

☆ اسلوبِ ذہن کے اجزاء کا باہمی تفاعل:

☆ جذبات کا مغالطہ کا مطالعہ:

☆☆☆

حوالہ جات

{1} John Steinbeck,"The Grapes of Wrath", Chapter 2,

{2} ناصر کاظمی، ''کلیاتِ ناصر''

{3} رشید امجد، ''عام آدمی کے خواب'' دن صدیوں کی دوری، پورب اکادمی، اسلام آباد، ص 621

{4} Thomas Hardy, "The Return of the Native",Chapter.1, Book 1

پیغام Message

انسانوں کی طرح جانور بھی ایک دوسرے سے ابلاغ کرتے ہیں۔اس کی تکمیل کے لیے وہ مختلف آوازیں استعمال کرتے ہیں۔جن کے خاص معانی ہوتے ہیں۔جانور ایک دوسرے کی آوازوں کو ابلاغ کرتے ہیں اور یہ سمجھ جاتے ہے کہ ابلاغ میں کیا پیغام تھا۔جانوروں کے ابلاغ کی زیادہ سے زیادہ 'چھتیس 36' آوازیں ،پیغام ہوسکتی ہیں۔سب سے زیادہ گوریلا،بندر،ڈولفن مچھلی مخصوص آوازوں کی زبان کا استعمال کرتے ہیں۔گائے پیغام کے لیے زیادہ سے زیادہ دس یا اس سے کم آوازیں نکال سکتی ہے۔چوزے بیس کے قریب اور لومڑ تیس سے زیادہ آوازیں برآمد کر کے پیغام رسانی کر سکتے ہیں۔ڈولفن بیس اور تیس کے درمیان پیغام رسانی کی آوازیں نکال سکتی ہیں۔کم و بیش اتنی ہی گنجائش گوریلا اور چمپینزی کے لیے ہوتی ہے۔حشرات الارض اپنی حرکت،پروں کی آواز اور رقص جیسی تحریک اور ان کے تعدد سے پیغام رسانی کرتے ہیں{1}۔

انسان اور جانوروں میں ابلاغ کے حوالے سے شعور کا استعمال،اختراعی طریق ایسے عوامل ہیں جس سے انسانوں کی ابلاغی گنجائش ازل سے لے کر آج کے دن تک پھیلتی ہی چلی رہی ہے۔مگر اس امتیاز کی بنیادی شرط انسانی شعور اور اختراعی صلاحیت ہے۔زبان کی اختراعی صلاحیتInnovative Capablity کی بنیاد پر ایک عام آدمی روزمرہ کی گفتگو میں چار سے پانچ ہزار الفاظ فی گھنٹہ استعمال کرتا ہے۔ریڈیو پر گفتگو میں آٹھ ہزار سے نو ہزار الفاظ فی گھنٹہ استعمال کیے جاتے ہیں۔عام سی مہارت سے مطالعہ کرنے کے دوران چودہ ہزار سے پندرہ ہزار تک الفاظ پڑھے جاسکتے ہیں۔اس طرح جو آدمی ایک گھنٹہ گفتگو کرے،ریڈیو پہ بات چیت کرے

اور اتنا ہی وقت مطالعہ کرے تو اس کا واسطہ کم وبیش پچیس ہزار الفاظ سے ہوتا ہے۔لسانیات کے اس شماری تجزیہ کی بنیاد پر نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ ایک عام سا پڑھا لکھا آدمی کم وبیش ہر روز ایک لاکھ لفظوں سے واسطہ کرتا ہے {2}۔

کسی بھی ابلاغ کے عمل میں کم از کم دو ارکان اپنا کردار ادا کر رہے ہوتے ہے اور تیسری جہت اس عمل کا نتیجہ ہوتا ہے۔ایک فرد کچھ کہتا ہے، دوسرا کچھ سنتا ہے۔کچھ کہنے والے کو مخاطب Addressor اور سننے والے کا خطاب الیہ Addressee کہا جاتا ہے۔ان دونوں کے درمیان جس چیز کا تبادلہ ہوتا ہے اُسے ہم پیغام message کہتے ہے۔پیغام کی حد تک اس کا طریق مکمل طور پر صوتی Audatory یا متنی Textual ہوتا ہے۔صوتی انداز میں پیغام کرنے والا اور اُسے وصول کرنے والا دونوں لازم ہوتے ہیں۔ان کے لیے کوئی خاص رسمی پن بھی ضروری نہیں ہوتا بلکہ سب سے اہم عنصر پیغام کے ''موضوعات Contents'' ہی ہوتے ہیں۔زبانی پیغام چونکہ ترسیل کر دیا جاتا ہے اور اس میں ترمیم یا نظر ثانی کی گنجائش نہیں ہوتی اس لیے پیغام حتمی شکل اختیار کر جاتا ہے۔بظاہر پیغام کا یہ سادہ سا عمل بہت رسمی نہیں لگتا مگر یہ زبان کی ساخت، عمل اور نتیجہ کا باعث ہوتا ہے۔زبان Language اور لسانیات Linguistics یعنی زبان کا مطالعہ تک پیغام ہر لفظ، جملہ، کلام یا متن میں موجود رہتا ہے۔علمِ لسانیات نے پیغام کی سادہ سی ابتدا سے لے کر عصر حاضر کے جدید ترین طریق ہائے ابلاغ کی تشریح انہی بنیادوں پر کی ہے۔

زبانی پیغام Audatory Message کے علاوہ تحریر کیا ہوا پیغام، زبان اور پیغام کی زیادہ ترقی یافتہ شکل ہوتی ہے۔زبان کی اختراع کے لیے علمِ لسانیات ایسی علامات کو دریافت کرتا ہے جو کسی زبان کے حروف، الفاظ اور معانی بیان کرنے کے لیے علامات کے طور پر استعمال کی گئی ہوں۔یہ علامات سنی بھی جا سکتی ہیں جیسے 'ا، ب، س، ل، م، ن' وغیرہ آوازوں کے انداز میں پیش کی جا سکتی ہیں۔ان صوتی علامتوں Audatory Symbols کو جب بصری علامتوں Visual Symbols کے طور پہ پیش کیا جاتا ہے تو سنائی دینے والی آوازیں علامتوں کی شکل میں دیکھی جا سکتی ہیں۔انہیں Texual Symbols کہا جاتا ہے۔زبانی پیغام کے موازنے میں لکھے ہوئے پیغام کے لیے جس زبان کا استعمال کیا جاتا ہے اس کی نوعیت سطری Linear ہوتی ہے۔اس سے مراد یہ ہے کہ ہمارے کاغذ، بورڈ، تختی، سلیٹ، کمپیوٹر سکرین وغیرہ پر لکھی جانے والی

زبان سطروں کے انداز میں لکھی جاتی ہے۔ یہ سطریں دائیں سے بائیں، بائیں سے دائیں یا اوپر سے نیچے بھی ہوسکتی ہیں۔ اردو، فارسی، عربی دائیں سے بائیں سمت سے دائیں طرف لکھی جانے والی سطروں میں تحریر کی جاتی ہیں۔ جب کے اس کے مقابلہ میں انگریزی، فرانسیسی اور جرمن کے علاوہ دیگر بہت سی زبانیں بائیں سے دائیں سمت لکھی جاتی ہیں۔ اسی طرح چینی زبان اوپر سے نیچے کی طرف لکھی جاتی ہے۔ لکھی ہوئی زبان، زبانی پیغام کی نسبت زیادہ قابلِ اعتبار، رسمی اور بامعنی ہوتی ہے۔ کیونکہ بولی ہوئی زبان تو بولے جانے کے بعد اپنے نقوش ختم کردیتی ہے جبکہ لکھی ہوئی زبان اپنے نقوش ثبت کردیتی ہے۔ بولی ہوئی زبان کی طرح تحریر کی ہوئی زبان حتمی نہیں ہوتی کیونکہ لکھنے والے کو متن میں ترمیم یا نظر ثانی کی سہولت میسر ہوتی ہے۔ اس وجہ سے تحریری زبان سنی جانے والی زبان سے زیادہ لچک دار ہوتی ہے۔ جو بامعانی لفظ یا جملے ہم پیغام رسانی کے لیے استعمال کرتے ہیں اُسے تحریر کی زبان میں 'متن Text' کہا جاتا ہے۔ متن میں پیغام اپنا درجہ، شدت اور مقام بدلتا بھی رہتا ہے۔ یہ سب کیسے ممکن ہوتا ہے: اس کا آسان جواب لفظوں کے استعمال، جملے کی ساخت، اور جملے کی ترتیب میں مخفی ہوتا ہے۔

فکشن نویسی میں پیغام کی ترسیل کے لیے لفظ Semantics بامعنی الفاظ کے مجموعے یا مرکبات Syntax استعمال کیے جاتے ہے۔ پیغام میں اہمیت، حیرانی، سنسنی یا کوئی اور وصف پیدا کرنے کے لیے متن کے لہجہ پر انحصار کیا جاتا ہے۔ لسانیات اور گرائمر کی زبان میں لہجہ کے اظہار کے لیے جن علامتوں اور اظہارات کا استعمال کیا جاتا ہے انہیں Intonation کہا جاتا ہے۔ کسی متن میں خاص لہجہ کے اظہار کے لیے لفظوں کی ترتیب سے پیغام کی اہمیت کا تعین کیا جاسکتا ہے۔ مثال کے طور پر ہم شٹائن بیک کے اس جملہ کا تجزیہ کرنے کی مشق کرتے ہیں۔

"Curley's fist was swinging when Lennie

reached for it." {3}

''ابھی کرلے کا مکا جھول ہی رہا تھا کہ لینی نے اُسے جالیا۔''

نمونہ کے جملہ میں تشریح کیا گیا ہے کہ کرلے کا ہاتھ مکے کی شکل اختیار کر چکا تھا اور ابھی تک اُسی حالت میں زانو برابر جھول رہا تھا۔ تاکہ اگر ضرورت پیش آجائے تو تیار مکے کو فوری طور پر اپنے ہدف پر برسا دیا جائے۔ مگر لینی نے اس کی پیش بینی کرلی تھی کہ اگر اس نے کرلے پر

حملہ نہیں کیا تو خود اس کے تشدد کا شکار ہو جائیگا۔ یہ خیال متن میں خفیہ پیغام کی طرح ہے۔اس سے پہلے کہ کرلے کا مّکا لینی پر برستا، لینی نے کرلے کو جالیا۔مختصر سے اس متن میں اتنی جامع کہانی جس میں واقعہ، جسم، جسمانی حرکات، نفسیاتی عمل سب کچھ وقوع پذیر ہوتا ہے۔ یہ سب اس لیے ممکن ہوا کہ جملے میں لہجہ Intonation بہت ہی با معنی، پُر زور اور جامع کردار ادا کرتا ہے۔اس جملے میں پہلا حصہ ''ابھی کرلے کا مّکا جھول ہی رہا تھا'' کے سادہ سے اظہار کے بعد اچانک لہجہ پُر زور اور نتیجہ خیز ہو جاتا ہے'' کہ لینی نے اُسے جالیا''۔اس تجزیہ سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ معنوی مرکزہ Neuclear Focus جملے کے آخری حصے میں تھا جس کو'' کہ When'' کی Intonation یا لہجہ سے بہت ہی نمایاں اور قابلِ ابلاغ کر دیا گیا ہے۔لہجہ کے اجزا میں عموماً سُر، تال ترتیب Rythem لفظوں کے حرفی مجموعے''شبدانش'' Syllables اور معنوی صوتیات Phonemes ہوتے ہیں۔ تال، ترتیب Rythem سے عموماً متن میں ترتیبی اور تسلسل کے عنصر کو لیا جاتا ہے۔جن با معنی الفاظ کے مجموعہ سے Syntax بنتا ہے اُنہیں Syllables کہا جاتا ہے۔ Phonemes با معنی صوتیاتی الفاظ ہوتے ہیں جن کو کسی خاص آواز میں بیان کیا جا سکتا ہے۔لہجہ Intonation کے علاوہ متن کی زبان کے تجزیہ کچھ اور ذیلی موضوعات کا تجزیہ بھی ضروری ہوتا ہے۔مثال کے طور پر 'تسلسل Sequence' نمایاں پن Salience' اور 'جزو کاری Segmentation' کا مطالعہ لہجہ، جملہ اور پیغام کی مزید رسمی تشریح کرتے ہیں۔

''نمایاں پن Salience'' سے مراد متن میں معنی کی وہ خاصیت ہے جو خاص لفظوں کے استعمال، لہجہ اور ترتیب کی وجہ سے نمایاں ہو جاتی ہے۔مثال کے طور پر لینی کا کرلے پر اُس سے پہلے حملہ آور ہو جانے کے عمل کا لسانی اظہار جملے کے لہجہ اور ترتیب سے ہے۔اس میں پہلا حصہ ایک ایسی اطلاع کی طرح ہے جو بہت اہم نہیں ہے بلکہ ایسا لگتا ہے کہ یہ بات تو پہلے ہی سننے والے کو یا پڑھنے والے معلوم تھی۔متن میں جملے کی ایسی خاصیت کو'اطلاع کی شراکت Shared Information' کہا جاتا ہے۔جملے کا دوسرا حصہ اپنی ترتیب، لفظوں کے انتخاب اور لہجہ کی شدت کی وجہ سے مرکزی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔گویا جملے کا پہلا حصہ کسی معلوم اطلاع کی طرح تھا اور اصل اطلاع جملے کے دوسرے حصہ میں شامل ہے۔

''تسلسل Sequence'' جملے کے اندر کوئی تبدیلی کتنی دفعہ وقوع پذیر ہوتی ہے اور

اس سے متن میں کیا معنی مراد لیے جاتے ہیں۔اس کو جملے کا تسلسل یا فریکونسی کہتے ہیں۔مثال کے طور پر نمونہ کی اس مثال میں ''پھانسی گھاٹ'' کا بار بار ذکر اور اس کا نظر آنا دراصل اُس تصور کا تسلسل ہے۔

" She saw there an object. That object was the gallows. She was afraid of the gallows." {4}

''اُس نے کوئی چیز دیکھی۔وہ چیز پھانسی گھاٹ تھی۔ پھانسی گھاٹ سے وہ خوفزدہ ہوگئی تھی۔''

کونریڈ کے اس چھوٹے سے متن میں تین بہت ہی چھوٹے جملے استعمال کیے گئے ہیں۔ہر جملہ الگ اور مکمل ہونے کے باوجود اگلے جملے سے متعلق ہے۔اس طرح تین مختصر مکمل جملوں کی ترتیب نے ایک مسلسل Sequential معنویت پیدا کردی ہے۔'کوئی، چیز، پھانسی گھاٹ، پھانسی گھاٹ کا نظر آنا ،اور خوفزدہ ہوجانا' متن کی ترتیب ہے۔جو ایک ہی منظر، خیال، کیفیت کا غیر مبہم اظہار ہے۔

''جزوکاری Segmentation '' جملے کے اندر جزوکاری کا عمل اُسی طرح مکمل ہوتا ہے جس طرح متن کے اندر۔ایک جملے کے اندر موجود اجزاء کی اہم جزوکاری کرسکتے ہیں۔اسی طرح کسی متن کے اندر بھی اجزاء کی جزوی کازی کی جاسکتی ہے۔تجزیہ ایک ایسا عمل ہے جس سے ہم کسی متن کے اجزاء، معنویت وغیرہ کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔جب کہ جزوکاری انہی اجزاء کو الگ الگ کرکے سمجھنے اور ان کی اہمیت اور معنویت کے تعین کرنے کا نام ہے۔

رشید امجد کے ایک افسانہ سے مستعار اس جملہ کی جزوکاری اسی انداز میں کی جاسکتی ہے۔

''اس نے بیوی کو غور سے دیکھا، ایک لمحہ کے لیے محسوس ہوا جیسے وہ سب کچھ جانتی ہے۔'' {5}

رشید امجد کے افسانہ ''سمندر مجھے بلاتا ہے'' میں سے لیے گئے اس جملہ کی جزوکاری سے معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نے کسی پیغام کو پہنچانے اور وصول کرنے کے درمیان ابہام کا میدان پھیلا دیا ہے۔

☆ اس نے: وہ کردار جو پیغام رسانی کرنا چاہتا تھا۔

☆ بیوی کو: اس کردار (مرد) کا تانیثی رشتہ (بیوی) سے پیغام کی خواہش۔
☆ غور سے دیکھا: اپنی بیوی کو کچھ سمجھنے کی کوشش میں بہت ہی توجہ سے دیکھا۔
☆ ایک لمحہ کے لیے: ایک چھوٹے سے وقفے کے دوران زمانی تحدید
☆ محسوس ہوا: کوئی ایسی بات اُس کے احساس میں اُتری جو پہلے سے موجود حقائق کی موجودگی کے باوجود اس آدمی پر منکشف نہ ہوئی تھی۔
☆ جیسے: حرفِ تشبیہ۔ایک چیز، کیفیت وغیرہ کو دوسری کی طرح سمجھنا
☆ وہ: اسمِ ضمیر۔بیوی کا اسمی اشارہ۔
☆ سب کچھ: قطعی اظہار۔کسی کیفیت کی حتمی حالت۔
☆ جانتی: وہ عورت علم رکھتی تھی۔
☆ ہے: زمانہ حال۔موجودہ زمانے میں کوئی عمل۔

درج بالا جز وکاری متن میں پیغام کی سادہ ترین حالت سے لے کر اس کی بامعنی ترسیل اور پھر اس کے نتیجے میں کسی خفیہ پیغام کا اظہار ثابت ہوتا ہے۔آدمی کچھ جانتا ہے اور جانتے، سمجھتے ہوئے اس کو اس لیے غور سے دیکھتا ہے جیسے وہ یہ جاننا چاہتا تھا کہ وہ عورت یا اس کی بیوی کوئی بات نہیں جانتی۔اس پیغام میں بہت ہی نازک معانی یہ ہیں کہ وہ آدمی اس بات کی خواہش کرتا تھا کہ اس کی بیوی کوئی بات نہ جانتی ہو۔جبکہ اُسے یہ خبر نہ تھی کہ واقعی وہ کچھ جانتی تھی یا بالکل کچھ نہیں جانتی تھی۔عورت کے کچھ جاننے کی وضاحت جملہ کے اس حصہ ''ایک لمحہ کے لیے محسوس ہوا'' سے ہوتی ہے کہ وہ سب کچھ جانتی تھی۔وہ سب کچھ جو نہیں بتانا چاہتا تھا، وہ سب کچھ پیغام میں کہیں پوشیدہ تھا۔وہ سب کچھ جو کسی خواہش کی طرح تھا، بدنیتی یا مصلحت۔اس تجزیہ کاری سے بامعنی لفظوں کے مجموعے کی ترتیب، لہجہ کے علاوہ پیغام کے عمل کا تسلسل پیغام کو خاص ''نمایاں پن Salience'' عطا کرتا ہے۔

جز وکاری کا عمل ہمیں پیغام کے اصل موضوع Content کی طرف آسانی سے لے جاتا ہے۔ہر متن میں پیغام کا نتیجہ کوئی مرکزی خیال، حقیقت، اشارہ، کیفیت یا مظہر ہوتا ہے۔اسلوبیات Stylistics کی زبان میں اس نتیجہ کو ''مرکزہ کی اہمیت یا دباؤ Neuclear Stress'' کہا جاتا ہے۔یہ جملے یا متن میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے اور ہم متن سازی یا پیغام

رسائی کا عمل صرف اور صرف اسی مقصد کے لیے سرانجام دیتے ہیں۔ وہ لفظ Semnatic جو مرکزے کی معنویت کے اظہار کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں انہیں ''موضوع کے الفاظ Content Words'' کہا جاتا ہے۔ درج بالا پیرا میں جس جملے کی جزوکاری کی گئی ہے۔ اس میں ''سب کچھ جانتی'' موضوع کے الفاظ Content Word ہیں۔ مرکزے کی معنویت جملے میں کسی بھی جگہ نمایاں ہوسکتی ہے۔ جس کا انحصار جملے میں موجود لہجہ کی شدت یا درجہ سے ہوتا ہے۔ ایسے معانی جملے کے آغاز، درمیان یا آخر میں کسی بھی جگہ تحریر کیے جاسکتے ہیں۔ تاہم لغت کی زبان میں اُسے ''آخری مرکزہ End Focus'' کہا جاتا ہے۔ اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ موضوع کے الفاظ جملہ میں کس جگہ استعمال ہوئے، وہ جہاں بھی ہوں 'مرکزے کا مفہوم End Focus' وہیں سے پیغام میں ترسیل ہوجاتا ہے۔

پیغام کی موثر ترسیل کے لیے جملے میں کچھ اور خصائص بھی پیدا کیے جاتے ہیں۔ مثلاً بامعنی الفاظ کا ربط، معنویت کا نمایاں پن اور اس کی تہہ میں جملے کا ماتحت کردار۔ بامعنی الفاظ کے مجموعے Syntax ہر دوسرے لفظ، Syntax یا جملے میں ربط پیدا کرتا ہے۔ متن میں اس کا انحصار فکشن نویس کی متن کی مہارت Textual Skill پر مبنی ہوتا ہے۔ ایک لفظ کا دوسرے، لفظ، مرکب اور جملے میں ربط کو جملے کا ارتباط Coordination کہا جاتا ہے۔ ارتباط کا یہ عمل جس طرح ایک جملے کے اندر وقوع پذیر ہوتا ہے اسی انداز میں کسی متن میں بھی موجود رہتا ہے اور تفاعل Interaction کرتا ہے۔ دراصل جملے یا متن کی مجموعی معنویت کا انحصار ہی اسی امر پر ہوتا ہے۔ ارتباط کے عمل میں جملے کی ساخت میں بنیادی کردار کا جملہ اور ماتحت کردار کا جملہ دونوں اپنا اپنا کردار ادا کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر شمس الرحمٰن فاروقی کے اس جملے کے دونوں اجزاء مشاہدہ کیے جاسکتے ہیں۔

''کاغذ اس کے ہاتھ سے چھوٹ کر نیچے گر پڑا تھا۔'' {6}

اس متن میں جملے کے درج ذیل دو حصے ہیں۔

☆ کاغذ اس کے ہاتھ سے چھوٹ کر:

جملے کا یہ حصہ اس کے اجزاء کا غالب یا مقدم حصہ ہے۔ معنویت کا مرکزہ بھی اسی حصہ میں موجود ہے۔ اسے Dominant Clause کہا جاتا ہے۔ یہ حصہ متن کی معنویت کی قیادت

کرتا ہے اور اس سمت کا تعین کرتا ہے جس کی طرف متن کو نتیجہ خیز ہونا ہوتا ہے۔

☆ نیچے گر پڑا تھا۔

جملے کا یہ حصہ ماتحت Subardinate Clause کہلاتا ہے۔اس کی حیثیت جملے کے اولین یا مقدم حصہ کی تکمیلی Complimentary حیثیت ہوتی ہے۔از خود جملے کے اس حصہ میں جزوی معنویت ہو سکتی ہے مگر متن کی کلی معنویت جملے کے ان دونوں اجزاء کے ارتباط Coardination پر منحصر ہوتی ہے۔

پیغام زبان کا مقصد ہوتا ہے۔زبان اس مقصد کو پورا کرنے کا ذریعہ ہوتی ہے۔ہم اس ذریعہ کی فہم سے یہ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ کس پیغام کے لیے کسی زبان استعمال کی گئی۔اس میں لہجہ اور اس کی شدت یا سمت کیا تھی۔لہجہ Intonation اور اوقاف Punctuation پیغام میں حرکی تسلسل اور تغیر پیدا کرتے ہیں۔اوقاف میں قومہ،فل سٹاپ واوین'' '' سیمی کولن ؛کولن : سوالیہ نشان؟ حرفِ ندا! وغیرہ شامل ہوتے ہیں۔پیغام زبانی یا تحریری دونوں انداز میں ترسیل یا ابلاغ ہو سکتا ہے۔متن تحریری پیغام کے نتیجے میں متشکل ہوتا ہے۔جبکہ زبانی پیغام جیسا بھی مربوط یا پھسپھسا ہوا اپنے حتمی نتیجہ تک پہنچ جاتا ہے۔پیغام کی ترسیل کے لیے متن سازی میں فنکارانہ عمل وقوع پذیر ہوتا ہے۔فکشن نویس پیغام کے متن میں مختلف اجزاء کو مسلسل شامل کرتا رہتا ہے اور متن میں پیغام کے ساتھ ساتھ مسلسل تنوع پیدا ہوتا ہے۔پیغام کی تجزیہ کاری کے لیے متن کی جزوکاری Segmentation کے اُصولوں کا اطلاق کیا جاتا ہے۔جملے کی ساخت،اس کا مقدم حصہ اور ماتحت حصہ متن کی مجموعی معنویت میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔پیغام رسانی کا یہ عمل فکشن نویسی میں ''کلام Address - علم الکلام Rhetorics'' کے موضوعات کے طور پر مطالعہ کیا جاتا ہے۔علم الکلام بذاتِ خود ایک مکمل ادبی موضوع ہے۔اس موضوع کا تعلق فکشن نویسی سے اس حد تک متعلق ہے کہ علم الکلام کا استعمال فکشن نویسی اور پیغام کی ترسیل کے لیے کس قسم کی لغت، اشارات اور اظہارات کا انتخاب کیا گیا۔

☆☆☆

حوالہ جات

{1} Jean Aitchison, "Linguistics", Hodder & Stoughton London Sydney Augkland, Ch - 1, P. 13.

{2} Jean Aitchison, "Linguistics", Hodder & Stoughton London Sydney Augkland, Ch - 1, P. 3.

{3} Jhon Steinbeck, Of Mice Men, Ch -3.

{4} Joseph Conrad, The Secret Agent, Ch - 12.

{5} رشید امجد، ''عام آدمی کے خواب''، سمندر مجھے بلاتا ہے، پورب اکادمی۔ اسلام آباد، ص۔ 417

{6} شمس الرحمٰن فاروقی، ''کئی چاند تھے سرِ آسماں''؛ فیروز پور جھرکہ، شہرزاد کراچی، ص۔ 445

فکشن میں خطابیہ

FICTIONAL DISCOURSE

فکشن سے متعلق ہر تحریر میں کوئی نہ کوئی پیغام ہوتا ہے۔ یہ پیغام فکشن نویس اپنے قاری تک ابلاغ کرتا ہے۔ فکشن نویس اور قاری کے درمیان ابلاغ کا رشتہ فکشن کے متن کے ذریعے بنتا ہے۔ اس متن میں علم الکلام Rhetorics کا استعمال کیا جاتا ہے۔ علم الکلام ایک صنف کے طور پر بالکل جداگانہ فن Art ہے۔ اس فن کا تعلق ادب کی ہر صنف سے کم یا زیادہ، کچھ نہ کچھ ضرور ہوتا ہے۔ عام پیغام کے ابلاغ کے لیے سادہ لفظوں کا استعمال کیا جاتا ہے جبکہ تحریر یا متن کے ذریعے جو پیغام پہنچایا جاتا ہے اس کے لیے لفظوں کا انتخاب مختلف انداز میں کیا جاتا ہے۔ یہ انتخاب زبانی پیغام کی نسبت متن کے پیغام میں زیادہ رسمی اور فنکارانہ ہوتا ہے۔ فکشن میں پیغام کے لیے انتخاب کیے جانے والے لفظ، ان کا مجموعہ اور مرکبات کے استعمال سے پیغام کو جس انداز میں ترسیل کیا جاتا ہے اُسے خطابیہ Discourse کہا جاتا ہے۔ فکشن کی ہر صنف میں یعنی ناول، افسانہ، کہانی، قصہ، مثنوی، داستان، اساطیر وغیرہ میں خطابیہ پورے متن کو اُٹھا چلتا ہے اور جہاں جہاں اور جس جس کو ضروری ہو ابلاغ کرتا ہے۔

خطابیہ میں کلام کو بہت زیادہ اثر انگیز بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ عام طور پر خطابیہ کے انداز میں بزرگوں کی دانائی کو ابلاغ کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ شاہی فرمان، بادشاہوں کا کلام بھی خطابیہ کے انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ بہادری، ہیرو ازم، جنگ، انقلاب، موت، شہادت یا دیگر غیر معمولی کیفیات کا اظہار خطابیہ میں آسانی سے کیا جا سکتا ہے۔ اِس کے علاوہ مذہبی احکامات اور تبلیغ کے لیے بھی خطابیہ موثر آلۂ ابلاغ سمجھا جاتا ہے۔ خطابیہ مکالمہ سے

مختلف انداز ہے۔ مکالمہ میں دو یا دو سے زیادہ افراد ہم کلام ہوتے ہیں مگر خطابیہ میں ایسا کچھ لازم نہیں۔ اِس میں ہم کلام ہونا یا کلام میں کسی کا شرکت کرنا ضروری نہیں بلکہ خطیب فرض کر لیتا ہے کہ اُس کو سامعین کا کوئی گروہ یا اجتماع توجہ سے سُن رہا ہوتا ہے اور خطابیہ یا کلام اُس ماحول پر اثر انداز ہو رہا ہوتا ہے۔ خطابیہ Discourse میں علم الکلام Rhetorics کا بھی زیادہ استعمال کیا جاتا ہے۔ اِس کے باوجود خطابیہ علم اا لکلام سے الگ شناخت رکھتا ہے۔ علم الکلام میں لغت کی جمالیات متن کا تقاضا ہوتی ہے۔ اِس کے برعکس خطابیہ میں معنوی ابلاغ کے لیے لغت کا استعمال کیا جاتا ہے تا کہ متن میں فصاحت و بلاغت کا عنصر پیدا کیا جا سکے۔

خطابیہ سے مراد لفظوں کا ایسا بامعنی مجموعہ ہے جس کے ذریعے متن میں سے قاری تک پیغام پہنچایا جاتا ہے۔ فکشن نویسی میں خطابیہ کے ذریعے فکشن نویس اپنے قاری کے ساتھ ایک خاص قسم کی ذہنی ہم آہنگی پیدا کر لیتا ہے۔ قاری اور کہانی کار کے درمیان خطابیہ پُل، تعلق یا واسطہ کا کردار ادا کرتا ہے۔ اس ذہنی ہم آہنگی سے قاری اور کہانی کار کہانی کے کسی نقطہ نظر پر متفق بھی ہو جاتے ہیں۔ وہ دونوں یعنی لکھنے والا اور پڑھنے والا کہانی میں موجود نقطہ نظر کو اُسی طرح قبول کر لیتے ہیں جس طرح اُسے پیش کیا گیا اور قاری نے اُس کو وصول یا فہم کیا۔

کہانی میں ہر لحہ تغیر در آتا ہے اور پھر یہ تبدیلی بہت سی اندرونی تبدیلیوں کا سنگم بن جاتی ہے۔ کہانی میں کردار اپنی تشریح اپنے اپنے خطابیہ سے سرانجام دیتے ہیں۔ کہانی میں مختلف کردار اپنے اپنے کرداری وصف کے مطابق خطابیہ پیش کرتے ہیں۔ کسی کہانی میں کسی درویش، فقیر، قلندر، سادھو، سنت وغیرہ کا خطابیہ بہت ہی آسانی سے پہچان کیا جا سکتا ہے۔ اس کے مقابلہ میں انتظامی افسروں کی ملاقات میں افسر بالا کا خطابیہ اُسی انداز میں قابلِ شناخت ہے جس انداز میں سادھوؤں اور فقیروں کا خطابیہ ہو سکتا ہے۔ یہ بات اپنی جگہ پر حقیقت ہے کہ دونوں قسم کے کرداروں کا خطابیہ ایک دوسرے سے یکسر مختلف ہو۔ اسی طرح تحریر یا متن میں بھی خطابیہ کا انداز بدل جاتا ہے۔ مثال کے طور پر خط کا خطابیہ خاص انداز میں پیش کیا جاتا ہے اور وہ خط نویسی تک ہی مخصوص رہتا ہے۔ اس کے مقابلہ میں شہر کی کونسل اپنے کارکنوں کی ملاقات کے لیے جو ایجنڈا پیش کرتی ہے، اس کا خطابیہ خط کے خطابیہ سے یکسر مختلف ہوگا۔ کرداروں اور کہانی میں مختلف صورت حالات Situations کے ذریعے اپنی کہانی کا یا متن کا نقطہ نظر بیان کرتا ہے۔ کہانی کے کردار

،ان کا خطابیہ،صورتِ حالات ،تمام کے تمام عناصر فکشن نویس کے نقطۂ نظر یا خیالات کو پیش کرنے کے آلاتِ کار کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔

فکشن نویس اپنے خطابیہ کے ذریعے کچھ ایسے فن کارانہ اعمال سرانجام دیتا ہے جو تجزیہ کے انداز میں پیش کیے جاسکتے ہیں۔مثال کے طور پر ہر مصنف اپنا ہی قاری بھی ہوتا ہے۔کہانی کار سب سے پہلے اپنی کہانی کا ذکر اپنی ذات سے کرتا ہے۔اُس کی ذات ایک قاری کی طرح اُس کی کہانی کو سنتی ہے،اثر قبول کرتی ہے اور اپنی رائے سے آگاہ بھی کرتی ہے۔اس طرح کہانی کار اور قاری کہانی کے متن میں بیک وقت رُوپذیر ہوتے ہیں۔یہ دونوں ایک دوسرے کے لیے اس قدر لازم ہوتے ہیں کہ ایک کے بغیر دوسرا قابلِ شناخت ہی نہیں ہوسکتا۔کہانی کار کا ایک تو وہ قاری ہے جو اس کے اندر ہوتا ہے اور دوسرا وہ جو اس کے متن کا مطالعہ کررہا ہوتا ہے۔چونکہ فکشن نویسی کے دوران کہانی کار کسی نہ کسی قاری کا تصور ہر وقت اپنے ذہن میں رکھتا ہے اس لیے وہ قاری اُس کا مرادی ،مجازی Implied قاری ہوتا ہے۔دراصل Implied سے مراد مضمر ہونا ہوتا ہے مگر ہمارے اس موضوع کے سیاق وسباق میں مضمراتی کی بجائے مرادی یا مجازی کی اصطلاحات نسبتاً آسان اور زیادہ قابلِ فہم ہیں۔

کہانی میں کرداروں کا جنم کہانی،متن کے علاوہ فکشن نویس اور قاری کے ذریعہ سے بھی ہوتا ہے۔یہ بات تو قابلِ فہم ہے کہ کہانی میں بہت سے کردار ہوتے ہیں۔یہ کردار متن میں مختلف اعمال سرانجام دیتے ہیں اور متن اپنی تخلیقی زرخیزی کے جوہر کو کام میں لاتے ہوئے اور بہت سے کرداروں کو جنم دیتا ہے۔تاہم خطابیہ کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے ہم کرداروں کے جنم کا تعلق سب سے پہلے کہانی کار اور قاری سے فہم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

ہر مصنف کے لیے قاری کا ایک مجازی کردار بھی ہوتا ہے۔مصنف کا ایک کردار فکشن نویسی کرتا ہے اور فکشن نویسی کے مطالعہ سے وہ قاری کا مرادی یا مجازی Implied Author کا تصور قائم کرتا ہے۔وہی قاری مصنف کے لیے اُس کی کہانی پڑھنے والا حقیقی کردار ہوتا ہے اور اُسی لمحے مصنف کے ذہن میں اپنے قاری کا تصور بھی موجود ہوتا ہے جسے ہم مصنف کا مرادی یا مجازی قاری Implied Reader ہوتا ہے۔اس طرح ہم اس بحث کی ابتداء ہی میں اس نتیجہ پر پہنچ جاتے ہیں کہ کہانی کاری میں حقیقی اور مجازی مصنف اور قاری مختلف کردار ادا کرتے ہیں۔اسی

طرح متن میں جو کردار تعارف کروائے جاتے ہیں، ان کا تعلق بھی مصنف اور قاری سے اُسی طرح ہوتا ہے جس طرح قاری اور مصنف کا آپس میں۔ کہانی کار، قاری اور کہانی میں کردار متن میں کیا کردار ادا کر سکتے ہیں؛ ان کو ہم شمس الرحمٰن فاروقی کے درج ذیل متن سے تلاش کرنے کی جہد کرتے ہیں۔

”آہستہ آہستہ کر کے حبیبہ نے وزیر کے سارے اوپری کپڑے اُتارے۔ دو ایک کو تو وہ بدقت یا بآسانی تہہ کر کے صندوق میں رکھ سکی، لیکن باقی ایسے تھے کہ انھیں تہہ کرنا اس کے لیے ممکن نہ تھا، یا شاید وہ تہہ کئے جانے والے کپڑے تھے بھی نہیں۔ ایسے سب کپڑے حبیبہ نے نہایت احتیاط سے، گویا پھونک پھونک کر اُٹھائے اور وہیں آبدار خانے کی برنجی کھونٹیوں پر لٹکا دیئے۔ پھر اس کا وزیر کا منھ، ہاتھ پاؤں دھلائے، پھر انہیں نرم اور ہلکے سے معطر سے دستمال سے خشک کیا۔ وزیر کی پتلی کمر، بھاری کولھے اور نمایاں گات اب اور بھی نمایاں ہوگئی تھیں۔ ایسا لگتا تھا کولھوں کا وزن گات کو سنبھالے ہوئے ہے ورنہ یہ کامنی جیسی بیبیا چلتیں تو پاؤں رکھتیں کہیں اور پڑتا کہیں اور۔ حبیب النساء کے دل میں شوق کا سا ایک ولولہ دم بھر کو گونجا لیکن اس نے ضبط سے کام لے کر چہرے پر کوئی رنگ نہ آنے دیا اور نہ ہی اپنے ہاتھوں کی خفیف لرزش کو وزیر پر ظاہر ہونے دیا۔ اس نے یہ بھی محسوس کیا کہ اب اگر وہ ٹھہرے گی تو وزیر کی خفگی کا باعث ہوگا۔“ {1}

اس متن میں شمس الرحمٰن فاروقی ایک حقیقی کردار ہیں جنھوں نے اپنے ادیب، ناول نگار، منصب کو مجازی، مرادی، کہانی کار کا کردار عطا کیا ہے۔ اسی طرح ان کا ناول نگار کردار اپنے قاری اور قاری کے مجازی اور مرادی کرداروں کو متعارف کراتے ہیں۔ قاری اور مصنف کے حقیقی اور مرادی کرداروں کے علاوہ متن کے اندر کے کردار بھی متن میں اپنا کردار پیش کرتے ہوئے خطابیہ بھی بیان کرتے ہیں۔ حوالہ کے اس متن میں 'وزیر اور حبیبہ النسا' کے کردار متن میں کہانی جس انداز میں پیش کرتے ہیں وہی انداز مصنف اور قاری دونوں کی خواہش، آرزو یا مقصودِ نظر ہے۔ اس منظر نامے میں مصنف، مرادی مصنف، قاری، مرادی قاری، وزیر، مرادی وزیر اور

حبیب النساء کے ساتھ اُس کا مرادی حبیب النساء ایسے کردار ہیں جو متن میں مخفی ہیں مگر اپنا اپنا کردار بڑی وضاحت سے پیش کرتے ہیں۔اس متن کا اختتامیہ حبیبہ النسا کے اس خطابیہ Discourse پر ہوتا ہے۔

''میں باہر ٹھہرتی ہوں، سرکار جب آپ چاہیں آواز دے لیں'' {2}

حبیب النساء کے خطابیہ کے تجزیہ سے پہلے ہم متن کی جزوکاری کے ذریعے یہ دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ پیش کردہ متن میں حبیب النساء کے کردار سے شمس الرحمان فاروقی نے کیا اعمال سرانجام دلوائے۔

1۔ آہستہ آہستہ کر کے حبیبہ کا وزیر کے جسم سے تعلق کی رفتار اور انداز

2۔ حبیبہ نے وزیر کے سارے تمام کے تمام کپڑے

3۔ اوپری کپڑیوہ لباس وہ زیر جاموں سے اوپر پہنا جاتا ہے حبیبہ نے وہ لباس اُتار دیا۔

4۔ اُتارے بے لباس کرنے کا عمل۔

5۔ دو ایک کو تو وہ بدقت یا بآسانی تہ کر کے صندوق میں رکھ سکی۔زیر جاموں سے اوپر کے لباس میں سے ایک دو چیزوں کو تہہ کر کے کسی نہ کسی طرح اس نے صندوق میں تہہ کر کے رکھ دیا۔

6۔ لیکن باقی ایسے تھے کہ انھیں تہہ کرنا اس کے لیے ممکن نہ تھا باقی لباس کے کچھ حصے ایسے تھے جن کو تہہ کرنا ممکن نہیں تھا۔

7۔ یا شاید وہ تہہ کئے جانے والے کپڑے تھے بھی نہیں۔کپڑوں کی نوعیت ایسی تھی کہ شاید ان کو تہہ کرنا ممکن یا ضروری نہ تھا یعنی ایسے کپڑے جن کو ان کی اصلی حالت میں ہی رکھنا بہتر تھا۔

8۔ ایسے سب کپڑے حبیبہ نے نہایت احتیاط سے وزیر کے کپڑے اُتار کر ان کو سنبھالنے کے لیے حبیبہ کا احتیاط کا سلیقہ۔

9۔ گویا پھونک پھونک کر اُٹھائے احتیاط سے اعلیٰ درجے کی توجہ جس میں احتیاط کے ساتھ فکرمندی اور تعلق داری کے عناصر بھی محوِعمل ہوتے ہیں۔

10۔ اور وہیں آبدار خانے کی برنجی کھونٹیوں پر لٹکا دیئے۔ایسے کپڑے جو تہہ کرنے کے قابل

نہ تھے اور جن کو ان کی اصلی حالت میں رکھنا ضروری تھا۔ حبیبہ نے انہیں باہر لے جانے کی بجائے اندر ہی کھونٹیوں پر لٹکا دیا۔

11۔ پھر اس کا اس کے بعد وزیر کا منہ

12۔ وزیر کا منہ وزیر کے منہ سے متعلق حبیبہ کے اعمال کی تکرار۔

13۔ ہاتھ پاؤں دھلائے جسمانی اعضاء کی صفائی ستھرائی

14۔ پھر انہیں نرم اور ہلکے سے معطر سے دستمال سے خشک کیا۔ وزیر کے اعضاء کو حبیبہ نے ایک نفیس رومال سے خشک کیا۔

15۔ وزیر کی پتلی کمر، بھاری کولھے اور نمایاں گات وزیر کے نسوانی اعضاء کی لغت

16۔ اب اور بھی نمایاں ہو گئی تھیں وزیر کے نسوانی اعضاء کا فن کارانہ اظہار، تکرار اور تاکید۔

17۔ ایسا لگتا تھا کولھوں کا وزن گات کو سنبھالے ہوئے ہے۔ وزیر کے جسم، مختلف اعضاء اور ان میں توازن کے رشتے کا اظہار۔

18۔ ورنہ یہ کامنی جیسی بیبیا چلتیں تو پاؤں رکھتیں کہیں اور پڑتا کہیں اور وزیر کی جسمانی نزاکت اور نازکی کے نتیجہ میں غیر یقینی حرکت کا اظہار۔

19۔ حبیب النساء کے دل میں شوق کا حبیب النساء کے دل میں شوق، محبت، چاہت وغیرہ کی ترغیب پیدا ہوئی۔

20۔ سا یہ ترغیب براہِ راست نہ تھی۔ فاروقی صاحب نے اِسے حیا، حجاب کے مہین پردوں میں ملفوف کر دیا ہے۔ شوق، کی بجائے شوق ''سا'' خیال کی نفاست کا ارفع معیار ہے۔

21۔ ایک ولولہ دم بھر کو گونجا۔ شوق کا جذبہ لحہ بھر کے لیے زوردار انداز سے اُٹھا۔ تحت اللفظ، یہ جذبہ لحہ بھر ہی وقوع پذیر ہوا اور پھر۔

22۔ لیکن اس نے ضبط سے کام لے کر حبیبہ نے جذبے کی شدت اور حدت پر قابو پالیا اور اُسے مخفی رکھنے میں کامیاب رہی'' آگ صحرا میں لگی اور دھواں گھر سے اُٹھا'' وہ آب خانے میں تھی اور آب و آتش کی نرم بارش میں اپنے وجود کی کیمیاء کی تجربہ گاہ میں تھی۔

23۔ چہرے پر کوئی رنگ نہ آنے دیا۔ حبیبہ نے اپنے کسی جذبے کا اثر اپنے چہرے کے

تاثرات سے ظاہر نہ ہونے دیا۔

24۔ اور نہ ہی اپنے ہاتھوں کی خفیف لرزش کو وزیر پر ظاہر ہونے دیا۔ حبیبہ کے ہاتھوں میں حرکت تھی۔ حرکت کی بجائے لرزش کی کیفیت اُس کے اندر کسی بے چینی، بے تابی، ضبط، جبر وغیرہ کا نتیجہ تھی۔ اس کے عمل کے یقین میں جذبے کی بے یقینی نے اُسے لرزہ براندام کر دیا۔

25۔ اس نے یہ بھی محسوس کیا۔ حبیبہ کے اِرد گرد احساسات کا ایک ہجوم تھا اور ان سب کے ہوتے ہوئے اس نے یہ بھی محسوس کر لیا کہ......

26۔ کہ اب اگر وہ ٹھہرے گی۔ اُسے جس وقت تک ٹھہرنا تھا ٹھہر چکی اور اب اُسے وزیر کو چھوڑ کر باہر چلے جانا چاہئے۔ تا کہ وزیر خلوت میں چلی جائے اور حبیبہ اُس کی خلوت میں مُخل نہ ہو۔ فاروقی صاحب نے یہ احساس بے پناہ نفاست سے پیش کیا ہے۔

27۔ تو وزیر کی خفگی کا باعث ہوگا۔ حبیبہ سمجھ چکی تھی کہ اُسے وزیر کو نہانے کے کمرے میں اکیلے چھوڑ کر باہر چلے جانا چاہئے کیونکہ وہ سارے کام یا درجات مکمل ہو گئے جن میں حبیبہ کی موجودگی ضروری تھی اور قابلِ برداشت بھی۔ مگر اس کے بعد اُس کی موجودگی وزیر کی ناراضی کا باعث ہو سکی تھی۔

درج بالا اقتباس کی جزو کاری Segmantation کے نتیجے میں کم از کم اُس کے ستائیں 27 اجزاء کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ یہ جزو کاری اگر مزید باریک بینی سے کی جائے تو کم و بیش اجزاء کا عدد ستر 70 تک پہنچ سکتا ہے۔ اجزاء کاری کے ستائیس اجزاء میں تیرہ 13 اہم ترین حرکی Dynamic اجزاء کا تعلق براہِ راست حبیبہ سے ہے اور اُس کے توسط سے وزیر کے ساتھ بھی۔ جزو کاری کے نتیجے میں ثابت ہوتا ہے کہ مجموعی طور پر ستائیں اجزاء میں سے تیئس 23 اعمال Acts کا آغاز Inititative حبیبہ کی طرف سے ہوا۔ متن کی جزو کاری میں ان اجزاء کی فہرست ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔

نمونہ کے متن کی جزو کاری کے نتیجے میں حبیبہ کا کردار سارے منظر نامے پر چھایا ہوا ہے۔ حبیبہ فاروقی صاحب کی مرادی یا مجازی کردار بھی ہے اور از خود کہانی کا ایک اہم کردار بھی۔ اس دوگونہ کردار کا خطابیہ پیش کردہ بھرپور منظر نامے کے نتیجے میں اس طرح اپنے نقش

جماتا ہے۔

''میں باہر ٹھہرتی ہوں، سرکار جب چاہیں آواز دے لیں۔'' {3}

حبیبہ کا درج بالا مختصر خطابیہ بہت ہی جامع اور وسیع معنویت کا حامل ہے۔اس خطابیہ کے پیش منظر میں بے شمار اعمال Acts محسوسات، جذبات، جذبات کا تناؤ، حجابات اور تحفظات Reservations شامل ہیں اور سب کے سب مل کر اتنا ہی بڑا اور جامع خطابیہ کی تشکیل میں خمیری اجزاء کا کردار ادا کرتی ہیں۔حبیبہ کا نہانے کے ماحول میں وزیر سے خود سے کہنا کہ میں باہر ٹھہرتی ہوں یعنی آب خانے کے اندر نہیں ٹھہرتی۔اس جملے میں آب خانے میں وزیر کے پاس حبیبہ کے ٹھہر جانے کی آرزو بھی ہے اور باہر چلے جانے کی اجازت نامہ کی درخواست میں ہچکچاہٹ بھی۔اس کے باوجود وہ باہر نہیں جانا چاہتی،اس کے ماحول میں کچھ ایسا ہے جو اُسے باہر چلے جانے کی اجازت کے لیے درخواست کرنے کی حد تک مجبور کرتا ہے۔حبیبہ کا وزیر سے کہنا ''سرکار جب چاہیں آواز دے لیں'' کی لغت کے انتخاب میں فاروقی صاحب نے حبیبہ کی آرزو کو سمو دیا ہے کہ وزیر کے پاس سے حبیبہ جا تو رہی ہے مگر وہ چاہتی ہے کہ اگر وزیر چاہے تو اُسے بلا بھی لے۔اختیار وزیر کا خواہش حبیبہ کی۔آرزو حبیبہ کی اس پہ انتخاب وزیر کا۔اس معنویت میں فاروقی صاحب نے انسانی فطرت سے متعلق ایک بہت ہی معنی خیز سوال اُٹھایا ہے کہ حبیبہ آب خانے کے اندر وزیر کے پاس رہنا چاہتی ہے تو باہر جانے کی اجازت کیوں مانگتی ہے اور اگر باہر جانا چاہتی ہے تو وزیر کو یہ اختیار کیوں دیتی ہے کہ وہ جب چاہیے حبیبہ کو اندر بلا لے۔

درج بالا تجزیہ کہانی میں کہانی کار، مرادی کہانی کار، قاری، مرادی قاری، حبیب النساء ، مرادی حبیب النساء، وزیر اور مرادی وزیر اپنا اپنا کردار ادا کرتے ہیں۔جو کہ متن کی معنویت کو کہانی کے منظر نامے میں پھیلا دیتے ہیں۔حبیبہ کا خطابیہ اصطلاحی لفظوں میں صورتِ حال Situational Discourse کا ہے۔

کہانی میں خطابیہ کو کہانی کار Author اور قصہ گو Narrator کے وسیلے سے بیان کیا جاتا ہے۔کہانی کار اپنی متن سازی میں قصہ گو کا کردار بھی ادا کرتا ہے اور اُس کی زبان بھی استعمال میں لاتا ہے۔علاوہ ازیں جس طرح کہانی کار کہانی پیش کرتا ہے اسی طرح قصہ گو اُس کہانی کو سننے والوں تک پہنچاتا ہے۔یہ قصہ گو حقیقی قصہ گو کے علاوہ کہانی کار کے لیے مرادی حیثیت بھی

رکھتا ہے۔ کیونکہ جب کہانی کار کہانی لکھ رہا ہوتا ہے تو نہ صرف وہ خود قصہ گو کا رُوپ دھار لیتا ہے بلکہ اس کے ذہن میں ایک قصہ گو کردار اور اس کے بیانیہ کا بہت ہی واضح تصور موجود ہوتا ہے۔ بعض کہانی کار کہانی میں بہت سے قصہ گو کرداروں سے کام لیتے ہیں۔ ہر کردار کسی خاص نقطہ نظر، سوچ، جذبہ، تنقید، احتجاج، انتقام، محبت یا جنگ جیسے موضوعات کا خطابیہ پیش کرتا ہے۔ یہ ایسی تکنیک ہے جو ہر زمانے میں نئی اور تازہ ہی رہتی ہے۔ اس کی قدامت میں کہانی کار جدت کا عنصر کا پیدا کر دیتا ہے۔ ہومر Homer کے کرداروں اور ان کے بیانیہ کے متوازی آج کا کہانی کار بھی اپنی کہانی میں کردار اور بیانیہ کا عنصر اُسی طرح قائم رکھتا ہے جس طرح ہومر اور اس کے زمانے میں اہتمام کیا جاتا تھا۔ فرق محض اتنا ہے کہ کردار اور اس کے بیانیہ کا موضوع اور مواد تبدیل ہو جاتا ہے۔ ہومر کے کردار جہاں غصہ کے اظہار کے لیے بادلوں کی گھن گرج کی زبان استعمال کرتے تھے اس کے مقابلے میں اب انسانی آبادی اور شہروں میں ہجوم کے اظہار کے لیے کمپوٹر کے لامتناہی نشانات یا اشارات پیش کر دیئے جاتے ہیں۔ مگر یہ حقیقت اپنی جگہ پر قائم رہتی ہے کہ کردار اور ان کا بیانیہ زمانہ قدیم میں بھی تھا اور عصرِ جدید میں بھی۔ اِلیاڈ The Iliad میں ہومر کہانی کار کے خطابیہ کو اس انداز میں پیش کرتا ہے۔

> "SWEPT into their city like a herd of frightened deer, the Trojans dried the sweat off their bodies, and drank and quenched their thirst." {4}
>
> ''وہ اپنے شہر میں اس طرح داخل ہوئے جیسے خوف زدہ ہرن۔ ٹرائے لوگوں نے اپنے جسموں سے پسینہ خشک کیا، پینے لگے اور انہوں نے پیاس بجھائی۔''

ہومر کے اس متن میں ''خوف زدہ ہرن'' بہت ہی بامعنی استعارہ ہے جس میں خوف کا اسم صفت استعارہ کو خاص معنویت ادا کرتا ہے۔ شہر میں داخل ہونے والوں کی ذہنی کیفیت کا اظہار خوف اور ہرن کے تصورات ہی سے شرح ہوتا ہے۔ اس مختصر متن میں ہومر کا خطابیہ اپنے کرداروں کے اندر کا جہانِ معنی آباد کیے ہوئے ہے۔ پسینے کا خشک کرنا اس سے پہلے کے عمل کا ''تہہ لفظ معانی

کا Ironic ''اظہار کرتا ہے کہ ٹرائے کے لوگ کس وجہ سے پسینے میں بھیگے ہوئے تھے کہ انہیں پسینہ خشک کرنے کی ضرورت پیش آئی۔ پسینہ خشک ہونے کے تصور کے ساتھ " پینے " کا بہت ہی خوبصورت اظہار ہے۔ پسینہ آنا، اس کا خشک ہونا، گلے کا خشک ہونا، بدن میں پانی کم ہو جانا، ان تمام کیفیتوں کا نتیجہ پیاس بجھانے سے متعلق ہوتا ہے اور یہ پیاس کچھ نہ کچھ پینے ہی سے ٹھنڈی پڑتی ہے۔ پسینہ، اُس کا خشک ہونا، پیاس لگنا اور اس کا بجھانا نہ صرف اپنے حقیقی معنوں میں حقیقتِ صادقہ کا اظہار ہے بلکہ اس کا مرادی اظہار زیادہ جامعیت کا حامل ہے۔ جنگ جُو تھک ہار جانے کے بعد محاورہ کے انداز میں نہ صرف اپنے پسینے خشک کرتے ہیں بلکہ محاوراتی پیاس بجھانے کے لیے زیادہ استعاراتی اور مرادی مشروب بھی پیتے ہیں۔ بعد از جنگ، یونانی جنگ جُو فتح کی خوشی میں یا جنگ کی تکان اور شکست کی وجہ سے ذلت کے احساس کو قابلِ برداشت بنانے کے لیے کثرت سے شراب پیتے تھے۔ ایسی عادات زمانۂ جدید میں بھی مشاہدہ کی جا سکتی ہیں۔

کہانی میں قصہ گو گرائمری پہچان کے ساتھ بھی پیش کیے جاتے ہیں۔ اردو ادب ایسے افسانہ اور ناول سے بھرا پڑا ہے جس میں کہانی کار قصہ گو کے لیے ''میں'' کا صیغہ استعمال کرتا ہے۔ قصہ گو کہانی کو ایسے ہی پیش کرتا ہے جیسے وہ اس کو دیکھتا، سمجھتا اور محسوس کرتا ہے۔ یہ قصہ گو صیغہ واحد متکلم یعنی ''میں'' میں پیش کرتا ہے اور اس کو یہ سہولت ہوتی ہے کہ وہ خود، بذاتِ خود، ذاتی طور پر کہانی کے منظر کا مشاہدہ کر چکا ہے اور اروں کو جانتا ہے ان کے ساتھ جیتا جاگتا اور سلوک کرتا رہا ہے۔ واحد متکلم کے قصہ گو کو جہاں اوّلین گواہ یا مشاہدہ کار کی حیثیت ہوتی ہے وہاں اُسے ایک اہم الزام بھی قبول کرنا پڑتا ہے۔ واحد متکلم کا قصہ گو چونکہ کہانی میں موجود رہتا ہے اس لیے کہانی میں اُس کی مرضی، پسند یا ناپسند کا امکان مکمل طور پر ختم نہیں ہوتا بلکہ جزوی طور پر ہر حال میں موجود رہتا ہے۔ قصہ گو کے اس رویے کو موضوعیت Subjectivity کہا جاتا ہے۔ ایسا امکان ہو سکتا ہے کہ جب قصہ گو ہر چیز کو اپنے ہی دل و دماغ کے سرچشمے سے نکال پیش کرے تو بعض چیزیں زندگی، حقائق، دنیا، کائنات وغیرہ کے تصورات سے متضاد، متصادم یا مقابلتاً باطل ہوں۔

صیغہ واحد متکلم کے علاوہ واحد غائب ''وہ'' بھی کہانی میں قصہ گو کا کردار ادا کرتا ہے اور اس کا بیانیہ کہانی کے تانے بانے کو مربوط کرتا ہے۔ یہ طریقہ بہت ہی عمومی اور نسبتاً زیادہ قابلِ قبول ہوتا ہے۔ کہانی کو لے کر سننے والے تک پہنچانے والے کا کردار ادا کرنے کے باوجود خود غائب ہی

رہتا ہے۔کہانی کار ایسے قصہ گو کو پیش کر کے اپنی معروضی Objective حیثیت کو ثابت کرنے کی تخلیقی کوشش کرتا رہتا ہے۔ایسے یعنی ''غائب'' کے قصہ گو کو'' Omnicient Narrator لامکانی قصہ گو'' بھی کہا جاتا ہے۔بعض کہانیوں میں صیغہ واحد حاضر ''تو،تم،آپ'' بھی قصہ گو کا کردار ادا کرتے ہیں۔مگر صیغہ حاضر کے قصہ گو خاص پابندیوں کا شکار ہوتے ہیں۔وہ از خود کوئی کردار اور بیانیہ پیش نہیں کر سکتے بلکہ کوئی اور کردار ان کو مخاطب کر کے ان کو بیانیہ کی دعوت دیتا ہے۔''واحد حاضر'' کا قصہ گو، چونکہ مصنف ،قاری متن کے اندر کے تمام کرداروں کے سامنے موجود ہوتا ہے اس لیے وہ ہر زاویہ نظر کی تنقید کا تختۂ مشق بن سکتا ہے۔مشاق کہانی کار صیغہ ''حاضر'' کے قصہ گو کو تعارف کرانے سے گریز ہی کرتے ہیں۔

کہانی کا قصہ گو Narrative ''متکلم''،''حاضر''یا''غائب''یا کہانی میں جو بھی ہوں اپنی حیثیت کے مطابق سچائیاں پیش کرتے ہیں۔کوئی اپنی مرضی کی سچائی پیش کرتا ہے اور دوسرا لوگوں کی مرضی کی اور ہوسکتا ہے کہ تیسرا کسی تخلیقی سچائی کو فن کارانہ انداز میں پیش کر دے۔قصہ گو کے موضوعی رویے کے متبادل معروض Objectivity کا شعار بھی اپنایا جاتا ہے۔مکمل معروضی رویہ ،فنون لطیفہ Creative Arts میں ممکن نہیں ہوتا۔ہاں البتہ کیمیائی ،طبیعی اور انجینئر نگ وغیرہ میں یہ اصول اپنایا جاتا ہے۔تخلیقی فنون میں موضوعیت ،معروض ،غیر جانبداری جیسے تمام اُصول کم یا زیادہ اثر کے ساتھ سب کے سب اطلاق پذیر ہوتے ہیں۔ان کے اطلاق کے درجہ کا تعین کہانی کار کے ذہن،ترجیحی اور ذات سے ہوتا ہے۔

بیانیہ کا ایک پہلو''سوال Inquisition'' بھی ہوتا ہے۔کہانی میں یہ مجرد حصہ متحرک کردار ادا کرتا ہے۔بیانیہ کو خاص سمت ،جہت اور معنویت عطا کرتا ہے۔سوال کے ذریعے کسی کردار سے بیانیہ کو دعوت دی جاتی ہے یا اُسی سوال کو استفہامیہ انداز میں پیش کر کے ایسا جواب پیش کیا جاتا ہے جو کہانی کار یا اس کا خاص کردار اپنی مرضی کے مطابق پیش کرنا چاہتا ہے۔شیکسپیئر کے تاریخی ڈراموں میں اس تکنیک کا کثرت سے استعمال کیا گیا ہے۔''رومیو اور جولیٹ Romeo and Juliet'' کی رومانوی کہانی میں پادری لارنس Friar Laurence کا رومیو سے درج ذیل خطابیہ شیکسپیئر کی اس تکنیک کی تشریح کرتا ہے جو وہ اپنے کہانی کے تسلسل،تغیر اور تنوع کو برقرار رکھنے کے لیے کرتا ہے۔

Friar Laurence: Hold thy desperate hand

پادری لارنس: اپنے بے قابو ہاتھ کو سنبھالو:

Art thou a man ? thy form cries out thou art

کیا تم انسان ہو؟ تمہاری جنس تمہارا اصل بتاتی ہے:

Thy tears are womanish ; thy wild acts denote

تمہارے آنسو عورتوں کی طرح کے ہیں؛ تمہارے اعمال وحشیانہ ظاہر کرتے ہیں

The unreasonable fury of a beast:

تمہارے غیر معقول درندوں سے غصے کو:

Unseemly woman in a seeming man !

نظر آنے والے مرد میں چھپی ہوئی عورت!

Or ill- beseeming beast in seeming both !

یا بدمزاج درندہ جو دونوں میں نظر میں آتا ہے!

Thou hast amazed me: by my holy order,

تم نے مجھے حیران کر دیا ہے: میری مقدس ترکیب میں

I thought thy disposition better temper'd{5}

میں نے سوچا تھا کہ تمہارا مزاج اچھی طبیعت سے ہے۔

پادری لارنس کا رومیو سے خطابیہ دراصل رومیو کے متعلق ایسے پہلو کی رائے ہے جو رومیو کے کردار کے متعلق منفی تاثرات پر مبنی ہے۔ پادری رومیو کی ذاتی، جذباتی اور جبلی صلاحیتوں پر حملہ آور ہوتا ہے کہ رومیو کو اُس کے اندر کی برائیوں سے آشکار کیا جائے۔ اس متن کا آخری جملہ اس بات کا غماز ہے کہ پادری اُسے نشانۂ ہدف نہیں بنانا چاہتا تھا بلکہ رومیو کی کمزوریاں اس پر آشکار کرنا چاہتا تھا۔ خطابیہ کی یہ تکنیک شیکسپیئر نہ صرف پادری اور رومیو کی کرداری شرح کرنے کے لیے اختیار کرتا ہے بلکہ وہ اس عمل میں اپنے قاری کو بھی شامل کر لیتا ہے اور قاری پادری لارنس کی زبان سے کہے گئے لفظوں کے تحت اپنا کرداری معائنہ کرنا شروع کر دیتا ہے۔ یہ وصف شیکسپیئر ہی سے خاص ہے کہ وہ بہت ہی موضوعی Subjetive خیالات کا اظہار ایسے انداز میں کرتا ہے کہ نتیجہ

کے طور پر وہ اپنی صداقت ثابت کرتے ہوئے معروض ہی معروض نظر آتے ہیں۔

خاص طور سے جولیس سیزر Julius Caeser اور ''انھونی اور کلو پترا Anthony and Cleopatra''میں کردار کا بیشتر انحصار ان کے خطابیہ پر ہے۔ان کا خطابیہ بسا اوقات استفہامی نوعیت کا ہوتا ہے۔ کیونکہ سیاسی چال بازی اور اقتدار کا حصول ان ڈراموں کی فکری بنیاد ہے، اس لیے اہم کردار اپنے بیانیہ میں سننے والوں کو اپنی بات کا قائل کرنے کے لیے اپنے خیالات کا زبردست اظہار کرتے ہیں اور سننے والے سے استفہامی سوالات کے ذریعے ان کی مرضی کو اپنی حمایت میں کر لیتے ہیں۔

'خطابیہ Discourse کا ایک اہم ترین آلہ اسم صفت Adjectives کا استعمال ہوتا ہے۔ چونکہ خطابیہ Discourse کا تعلق براہِ راست علم الکلام Rhetorics سے ہے اس لیے کلام میں زیادہ سے زیادہ اثر پیدا کرنے کے لیے موثر ترین لفظوں کا استعمال اور استعمال کا طریقہ اپنایا جاتا ہے۔علم الکلام کا استعمال بعض اوقات حقائق کی وصفی حیثیت کو مبالغے کے بطلان میں بھی بے توقیر کر دیتا ہے۔ تاہم علم الکلام میں ایسے رویوں کا جواز موجود رہتا ہے۔ فکشن کی دنیا میں اسم صفت کا استعمال اس انداز میں کیا جاتا ہے کہ خطابیہ فکشن کا آلہ Instrument کے طور پر استعمال ہو، نہ کہ علم الکلام کے اُصولوں کے مطابق مبالغہ کی طرف مائل ہو۔ کہانی میں اسم صفت کا استعمال ان کی اقداری نوعیتوں کی بنیاد پر کیا جاتا ہے۔ بالعموم اسم صفت کی اقدار کی درجہ بندی اس انداز میں کی جاسکتی ہے۔

خیالی اقدار:	Imaginative Values
فکری اقدار:	Thought Values
جمالیاتی اقدار:	Aesthetic Values
تخلیقی اقدار:	Creative Values
فن کارانہ اقدار:	Artistics Values
جذباتی اقدار:	Emotive Values
نفسیاتی اقدار:	Psychological Values
مزاجی اقدار:	Tempramental Values

جسمانی اقدار:	Physical Values
حرکاتی اقدار:	Kennesthic Values
سمعی اقدار:	Audatory Values
بصری اقدار:	Visual Values
کرداری اقدار:	Charracter Values
منصبی اقدار:	Status Values
اخلاقی اقدار:	Moral Values
کیفیتی اقدار:	Stative Values
حقیقی اقدار:	Factive Values

درج بالا فہرست صرف نمونہ یا مثال کے لیے پیش کی گئی ہے۔ حتمی فہرست کی وسعت کم از کم انسانی رویوں کی وسعت سے کم نہیں ہو سکتی۔ تاہم اس کوشش سے قارئین کو یہ اندازہ ضرور ہوگا کہ فکشن نویس اسم صفت کا استعمال خاص اقدار Values کے حق میں کرتا ہے اور ان کے استعمال سے تحریر پُر اثر اور زیادہ معنی خیز ہو جاتی ہے۔

کہانی میں واقعہ، کردار، قول، منظر، منظر نامہ، مظہر وغیرہ رنگا رنگی کے رنگ بکھرا دیتے ہیں۔ یہ رنگ خوشی، مسرت، تازگی، امید، افسوس، حُزن، غم، درد، سانحہ جیسے حقائق اور کیفیتوں کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ بہت بڑا طبعی، مجرد اور نفسیاتی عمل کہانی میں خطابیہ کے وسیلے سے پیش کیا جاتا ہے۔ خطابیہ کی نوعیت حقیقی سے مبالغہ آرائی تک ہو سکتی ہے۔ اس آلہ کو کہانی کار اپنے کرداروں کی زبان سے استعمال کرتا ہے۔ مختلف کردار مختلف خطابیہ پیش کر کے کہانی کار کی تحریر کو بہت سے نئے پہلوؤں سے روشناس کرا دیتے ہیں۔ اس طرح ایک کہانی کار کی لکھی ہوئی کہانی یک جہتی ہونے کی بجائے کثیر جہتی ہو جاتی ہے۔ یہ عمل کہانی میں وسعت اور جامعیت کے عملی اوصاف پیدا کرتا ہے۔ بیانیہ کا تعلق علم الکلام سے ہے۔ مگر کہانی میں علم الکلام مطلق کا استعمال بہت ہی کم کیا جاتا ہے۔ اردو ادب میں اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ خاص طور سے میر امن کی باغ و بہار یا رجب علی بیگ سرور کی فسانۂ عجائب وغیرہ جیسی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ ملا وجہی اردو نثر کے ابتدائی پیش کاروں میں ذکر کیے جاتے ہیں اور اپنی تحریروں میں خطابیہ کا استعمال بھی کرتے ہیں۔ میر

انیس کے مرثیہ، اُردو مثنوی اور شاہ نامۂ فردوسی میں خطابیہ کی شاہکار مثالیں تلاش کی جا سکتی ہیں۔

فکشن نویس کہانی میں خطابیہ کے اظہار کے لیے اپنی حقیقت کو مرادی اور مجازی کردار بھی ادا کرتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ حقیقی قاری کا مجازی اور مرادی کردار بھی پیش کرتا ہے۔اس انداز سے اُس کو خطابیہ کے لیے حقیقی کرداروں کے علاوہ مرادی کردار بھی متن کے تشریح کاروں کے انداز میں خطابیہ پیش کرتے ہیں۔ یہ عمل تحریر میں نظر آنے والے کردار بھی اسی طرح نبھاتے ہیں یعنی کہانی کے اندر کا ہر کردار اپنا مرادی اور مجازی کردار بھی رکھتا ہے۔دراصل یہ سب کردار حقیقی کرداروں کے مختلف پرچھائیں ہوتے ہیں اور کہانی کی بہت سے پہلو انھی کے وسیلے سے دریافت کیے جاتے ہیں۔اس لحاظ سے خطابیہ، کہانی میں دیگر بہت سے اہم اجزاء کی طرح بہت ہی اہم معنویت کا آلہ ہوتا ہے۔

☆☆☆

حوالہ جات

{1} شمس الرحمٰن فاروقی، ''کئی چاند تھے سرآسماں''، حبیب النساء،۔شہرزاد کراچی، ص 331

{2} شمس الرحمٰن فاروقی، ''کئی چاند تھے سرآسماں''، حبیب النساء،۔شہرزاد کراچی، ص 331

{3} شمس الرحمٰن فاروقی، ''کئی چاند تھے سرآسماں''، حبیب النساء،۔شہرزاد کراچی، ص 331

{4} Homer, "The Death of Hector", The Iliad, Penguin Book, 1950, P.397.

{5} Shakespeare,"Romeo and Juliet", Time Library of Shakespeare, Trident Press International,London, U.K, P.204,

فکشن میں بات چیت

Conversation in Fiction

فکشن میں ابلاغ کا عمل بیانیہ، خطابیہ، مکالمہ اور دیگر ابلاغی ذرائع سے مکمل کیا جاتا ہے۔ بات چیت یا گفتگو فکشن میں نسبتاً آسان اور کثیر ابلاغ کا باعث ہوتی ہے۔ عام لوگوں میں بات چیت ایک دوسرے کو پیغام رسانی کا سب سے آسان اور سب سے زیادہ استعمال ہونے والا طریقہ ہے۔ یہ بات چیت زبانی، خط، ٹیلی فون، ریڈیو، ٹی۔وی اور انٹرنیٹ وغیرہ کی وساطت سے بھی کی جاتی ہے۔ اس لیے انسانی ابلاغ میں سب سے زیادہ عمل دخل اسی اندازِ ابلاغ کو حاصل ہے۔ بات چیت کے لیے فکشن میں کم از کم دو کردار تو لازم ہوتے ہی ہیں کیونکہ بات چیت کا عمل شراکت کا عمل ہے جس میں کم از کم ایک شریک کار بات کرتا ہے اور دوسرا اُس کو سنتا ہے۔ تاہم یہ تعداد دو یا دو سے زیادہ، اور کسی حد تک بھی ہو سکتی ہے۔ جس طرح عام زندگی میں بہت سے لوگ ایک دوسرے سے بات چیت کر رہے ہوتے ہیں اسی طرح فکشن میں پلاٹ، منظر نامہ کے بہت سے کردار آپس میں محوِ گفتگو ہوتے ہیں۔ ان کی تعداد کے لیے کوئی اُصولی تعین ضروری نہیں ہوتا البتہ فکشن نویس اپنی سہولت اور انتخاب کے اختیار کو استعمال کرتے ہوئے جتنے کردار چاہے متعارف کرا سکتا ہے۔ فکشن میں مختلف کردار فکشن نویس کے مختلف خیالات کا ابلاغ بات چیت کے ذریعے کرتے ہیں۔ سب خیالات ایک ہی کردار سے کہلوانا یا دوسرے کو سنانا ناکافی عمل ہوتا ہے اس لیے مختلف کردار، مختلف خیالات اور بات چیت کے مختلف طریقے فکشن کے ایک ہی متن میں مشاہدہ کیے جا سکتے ہیں۔ فکشن میں بات چیت کا ایک دلچسپ پہلو یہ بھی ہے کہ فکشن نویس کرداروں کی بات چیت کے ذریعے خود متن میں شریکِ کار بن جاتا ہے۔ اپنے خیالات سے

کرداروں اوران کی بات چیت کی حدود اور اقدار کا تعین کرتا ہے۔ قاری کی نسبت فکشن نویس کو گفتگو اور اس کے تقاضوں پر مکمل اختیار حاصل ہوتا ہے۔ وہ جو کچھ کہتا ہے قاری کے لیے وہی سب کچھ ہوتا ہے اور اُسی میں سے قاری اپنے ذہنی ظرف کے مطابق متن کی شرح کرتا ہے۔

ماہرین اسلوبیات بات چیت کے عمل کی تشریح کے لیے مختلف طریق استعمال کرتے ہیں۔ بات چیت کی توضیح کے لیے اطلاقیات Pragmatics کے اُصولوں کا استعمال کیا جاتا ہے۔ لغوی معنوں میں Pragmatism سے مراد عملیت پسندی، عقلی طریق، افادیت کا تحفظ اور معقولیت جیسے رویے مراد ہوتے ہیں۔ مگر فکشن میں بات چیت کے تجزیہ کے اُصولوں کے لیے اطلاقیات کا لفظ نسبتاً مناسب لگتا ہے حالانکہ اطلاقیات میں Applications کی معنوی پرتیں Pragmatics سے ذرا ہٹ کر بھی ہیں۔ ہمیں اپنی آسانی کے لیے دوسری زبانوں کی اصطلاحات کے سو فیصد متبادلات نہیں ملتے اس لیے ہم اپنی زبان سے ایسی اصطلاحات اختراع کرنے کی کوشش کرتے ہیں جو دوسری زبانوں کی معنویت کے قریب تر ہوں اور ہمارے قاری بھی اس کو ابلاغ کرنے میں دشواری محسوس نہ کریں۔ اطلاقیات Pragmatics کرداروں میں گفتگو کے تجزیہ کے اصولوں کا مجموعہ ہے جس سے ہم گفتگو میں کردار کی نفسیات، اقدار، خیالات، ترجیحات اور یہاں تک کہ اس کے مزاج کی شناخت بھی کر سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر رشید امجد کے افسانہ ''دھندریت'' کا یہ جملہ تجزیہ کیا جاتا ہے۔

''یہ مجھے کہیں اور تو نہیں لے جا رہا'' {1}

اس جملے کا اطلاقی تجزیہ کیا جائے تو یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ یہ مثبت جملہ اپنے لہجہ میں استفہامی یا سوالیہ ہے۔ سوال کے ذریعے کوئی ایسی بات پوچھی گئی ہے جو ہوئی نہیں ہے بلکہ جس کا احتمال ہے۔ کوئی اندیشہ، خوف یا پریشانی ہے جو منتظر ہو سکتی ہے۔ جو کچھ ہوا ہے وہ تو صرف اتنا ہے کہ ایک کردار کو کوئی دوسرا کردار کہیں لے کر جا رہا ہے۔ اطلاقی تجزیہ کا تقاضا یہ ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ افسانہ نگار کو یہ انداز اپنانے کی ضرورت کیوں پیش آئی؟۔ درج بالا بامعنی لفظوں کے مرکبات Syntax میں دو کردار نظر آتے ہیں۔ پہلا کردار ''یہ'' کہانی میں مسافر کا ڈرائیور کے لیے اسم ضمیر اور اشارہ ہے۔ ''مجھے'' واحد متکلم ایک دوسرا کردار ہے جو کہانی میں مسافر کی معنویت رکھتا ہے۔ مسافر کردار اُسے محسوس ہوتا ہے کہ ڈرائیور اُسے کسی ایسی جگہ لے جا رہا ہے جہاں اُسے

نہیں جانا ہے اور کسی ایسی جگہ لے کر نہیں جانا رہا جہاں وہ جانا چاہتا ہے۔ مسافر، کردار اس متن میں شک کا رجحان رکھنے والا کردار بھی ہے۔ اطلاقی تجزیہ کا یہ طریقہ کار متن کے اندر معانی، مضمرات اوراشارات کو تلاش کر کے پیش کرنے میں آسانی کا باعث ہوتا ہے۔

متن میں مختلف کردار مختلف بات چیت کے ذریعے اپنا اپنا تعارف کرواتے ہیں۔ ہر کردار اپنی شناخت رکھتا ہے اور اپنی تشریح بھی کرتا ہے۔ جن کرداروں سے وہ مخاطب ہوتے ہیں ان کو بھی پہچان کراتے ہیں اور ان کی شرح کا جواز بھی بن جاتے ہیں۔ یہ عمل کرداروں کا باہمی انحصار Interdependence کا عمل کہلاتا ہے۔ کردار اور اس کی بات چیت ایک قابلِ شناخت حقیقت ہوسکتی ہے۔ مگر اس کا تعلق کسی اور کردار اور اس کی بات چیت سے بھی ہوسکتا ہے۔ یہی وہ امکانات ہوتے ہیں جس سے کہانی میں سُر تال اور تانے بانے کا اہتمام کیا جاتا ہے۔ جو بات چیت کی جاتی ہے وہ زبان کے ساتھ ساتھ اشاروں، حرکات، تاثرات وغیرہ سے بھی کی جاتی ہے۔ متن میں اس عمل کو Speech Acts کہا جاتا ہے۔

ہر کردار بات چیت کے اعمال Speech Acts کسی نہ کسی انداز میں پیش کرتا ہے۔ سب سے ابتدائی Primary Acts آوازیں نکالنا Utterances تھا۔ یہ آوازیں ہسنا، رونا، بلانا، کراہنا یا کچھ اور آوازیں ہوتی تھیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ ان آوازوں کو مسلسل استعمال کی وجہ سے خاص معانی مل گئے اور ان کے لیے لفظ اختراع کئے گئے۔ گویا لفظوں نے معنی پہن لیے۔ رونے سے متعلق ہر سننے والے کو یقین ہوگیا کہ وہ آواز نکالنے والا فرد کسی گہرے دُکھ میں مبتلا ہے۔ اسی طرح ہنسنے کی آوازوں سے کردار کی خوشی کی یقین دہانی ہوجاتی ہے۔ آوازوں Utterances کے ساتھ ساتھ الفاظ Lexis بھی Speech Acts کا کردار سرانجام دیتے ہیں۔ خاص طور سے اعلان کرنا، پوچھنا، التجاء کرنا، حکم دینا، وعدہ کرنا یا اور بہت سے اعمال گفتگو میں سرانجام دیے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر:

''میں اس حبشی خبیث کی ہڈیاں نہیں اس کی قوت مقاومت کو توڑ دوں گا۔'' {2}

شمس الرحمٰن فاروقی صاحب نے اس جملے میں فاعل کی بد نیتی کو اُسی کی زبان میں پیش کیا ہے۔ فاعل کردار، مفعول کردار سے بہیمانہ تشدد کا فیصلہ کر چکا ہے اور چاہتا ہے کہ تشدد کے نشانات کسی پہ شہادت کی طرح ظاہر نہ ہوں۔ اس لیے ہڈی پسلی بچا کر خفیہ اور دردناک ایذا رسانی

کا فیصلہ کیا جاتا ہے۔ہڈی پسلی ٹوٹنا ایذا رسانی کے ساتھ براہِ راست شہادت ہے لہٰذا خوف زدہ ہونے کے نتیجے میں بالواسطہ تشدد کا فیصلہ کیا جاتا ہے۔تشدد Speech act ہے۔اس کا بالواسطہ اظہار کرداروں کا ارادہ Intent ہے۔

بعض اوقات Speech Acts میں اپنی مرضی پوری کرنے کے لیے کسی دوسرے کردار کو اپنے دلائل اور منطق سے قائل کرنے کی کوشش کرتا ہے تاکہ وہ کردار اس کی خواہش کے مطابق اعمال سرانجام دے اور اس کی خواہش پوری ہو جائے۔اس ضمن میں قرۃ العین حیدر کا یہ حوالہ بہت ہی معنی خیز ہے۔

''ہوں کیا_ میں کہتا ہوں مسلمان ہو جاؤ' عاقبت سدھر جائے گی اور اس زندگی میں مجھ ایسا دلچسپ آدمی ملے گا۔'' {3}

کہانی میں کمال نامی کردار ایک دوسری کردار چمپا وتی سے یہ بات چیت کرتا ہے۔ ''ہوں کیا'' اس کا پہلا Speech Act ہے جس میں وہ لمحہ بھر کو سوچ میں پڑ جاتا ہے کہ اُسے کیا کہنا ہے اور وہ لمحہ گزارنے کے لیے ''ہوں کیا'' کا بہانہ اور وقفہ کر لیتا ہے۔اس دوران میں وہ اپنے خیالات کو ترتیب دینے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔وہ سب سے پہلے چمپا وتی کو ہدایاتی Directory بات ''مسلمان ہو جاؤ'' کہتا ہے۔اس کے لیے کسی ہندو کا اس کی مرضی کے مطابق فوراً مسلمان ہو جانا نہ صرف قابلِ یقین ہے بلکہ قابلِ عمل بھی۔گویا کارخانۂ قدرت اس کی آرزو کو عملی جامہ پہنانے کے لیے ہی بنایا گیا تھا اور اس کے علاوہ کوئی قوت کائنات میں کارگر ہی نہیں ہو سکتی۔اسی گفتگو کے دوسرے حصے میں ترغیب ''عاقبت سدھر جائے گی'' کا استعمال کیا گیا ہے۔ قرۃ العین حیدر کمال نامی کردار کی کمال درجے کی سطحیت کو بے نقاب کرنے کے لیے ''عاقبت'' کا لفظ استعمال کرتی ہیں جو کہ مکمل طور پر اسلامی تصور ہے اور اسلامی تصور کسی بھی انداز میں نہ ہندو تصور ہو سکتا ہے نہ کسی ہندو کے لیے قابلِ فہم، قابلِ قبول اور قابلِ عمل۔کمال کی چمپا وتی سے ہوس کی آرزو لمحہ بھر کو بھی نہیں چھپ سکتی۔وہ ہندو دھرم سے مذہبِ اسلام تک کا سفر اور یہ سفر عاقبت کی منزل تک صرف آدھے جملے ''میں کہتا ہوں مسلمان ہو جاؤ' عاقبت سدھر جائے گی'' میں طے کر لیتا ہے اور آخرِ کار اپنی اصل آرزو، خواہش، غرض یا ہوس کا اظہار کرتے ہوئے کہتا ہے ''اور اس زندگی میں مجھ ایسا دلچسپ آدمی ملے گا۔'' عاقبت سدھرانے کے لیے تو چمپا کو انتظار کرنا تھا کمال نے

وہ مسئلہ بھی حل کر دیا کہ عاقبت تو دور کی بات ہے ''اس زندگی'' اسی زندگی میں ''مجھ ایسا'' مثال اور پھر ''دلچسپ ملے گا''۔ اُسی زندگی اور اُسی لمحے۔ چمپاوتی کو ترغیب دینے کے لیے کمال کو مثال بھی اپنی ہی مل سکی۔ اس کے لیے کوئی اور مثالی ہو ہی نہیں سکتا۔ اطلاقیات کے عمل کی وجہ سے ہم ''کمال'' کی، بے روح حیات، اس کا لباس یا بے لباسی تک پہنچ پائے ہیں۔ گویا جلد بازی، خود غرضی، سطحیت اور خودنگری وہ اعمال ہیں جو وہ اپنی گفتگو میں سرانجام دیتا ہے۔ قراۃ العین حیدر کے اس اندازِ بیان میں بداخلاقی سطحیت اور ہوسِ بدن کے عارضہ میں مبتلا بے کسی لباس روح کا رقص ہے۔

کہانی میں ہونے والی بات چیت کا ایک اور دلچسپ پہلو اس کا زمانہ ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر کوئی کہانی کار ہیلن Helen سے منسوب کوئی بات کہتے ہوئے اس زمانے کی ثقافت میں اس گفتگو کو پیش کرے گا جو ہیلن کے زمانے میں مروج اور قبولِ عام کا درجہ رکھتی تھی۔ میر انیس کے مرثیوں میں کم وبیش تیرہ سو سال پرانی ثقافت اپنے اصل روپ میں دکھائی دیتی ہے۔ جبکہ میر انیس تیرہ سو سالہ پرانی ثقافت کو تیرہ سو برس بعد تخلیقی انداز میں پیش کر رہے ہیں۔

بات چیت کے عمل میں کردار ایک خاص معانی کا ایک ابلاغ کرتے ہیں۔ وہ لفظوں کے جن بامعنی مرکبات Syntax اور لغت Lexics کا استعمال کرتے ہیں ان کی معنویت لازم نہیں کہ معیّن یا مقرر شدہ ہو۔ بلکہ ہر متن اگرچہ ایک خاص معنی رکھتا ہے پھر بھی اس کی معنویت کی کچھ پرتیں اِردگرد پھیلی ہوئی ہوتی ہیں۔ متن کی اس صفت کو Extended Meanings یا مضمراتی اشارہ Implicature کہا جاتا ہے۔ متن میں اس اشارے کا بہت ہی معنی خیز اور تخلیقی عمل ہوتا ہے۔

> ''سب نے زندہ باد کا نعرہ لگایا__ چڈہ چیخا: ''یہ سب سازش ہے......اس منٹو کی سازش ہے۔ ورنہ میں نے ہر ہٹلر کی طرح تم لوگوں کو مردہ باد کے نعرے کا اشارہ کیا تھا...... تم سب مردہ باد......لیکن پہلے میں...... میں......'' وہ جذباتی ہوگیا۔ ''میں......جس نے اس رات اس...... سانپ کے پیٹ کے کھپروں ایسے رنگ والے بالوں کی ایک لڑکی کے لیے اپنی ممی کو ناراض کر دیا......میں خود کو خدا معلوم کہاں کا ڈون جوآن

سمجھتا تھا......لیکن نہیں......اس کو حاصل کرنا کوئی مشکل کام نہیں تھا۔ مجھے
اپنی جوانی کی قسم! ایک ہی بوسے میں اس پلیٹینم بلونڈ کے کنوار پن کا سارا
عرق میں اپنے ان موٹے موٹے ہونٹوں سے چوس سکتا تھا......لیکن یہ
ایک...... یہ ایک نامناسب حرکت تھی...... وہ کم عمر تھی...... اتنی کم عمر، اتنی
کمزور، اتنی کیریکٹرلس......اتنی......" {4}

چڈہ صاحب شراب کے نشہ میں دُھت ہو کر وہ صحیح بات کہتا ہے جسے وہ ہوش وحواس میں غلط سمجھتا ہے۔ وہ اپنی غلطی کے خلاف مردہ باد کے نعروں کی توقع کرتا ہے مگر نشے کی حالت میں بولے ہوئے سچ کی حمایت میں سننے والے اس کے لیے زندہ باد کے نعرے لگاتے ہیں۔ وہ ایسی حالت میں ایک اہم اعتراف کرتا ہے کہ اُس نے تو سننے والوں سے مردہ باد کے نعروں کی خواہش کی تھی جو کہ اتنی زوردار تھی جتنی کسی بھی ہٹلر کی ہوسکتی تھی۔ شاید اُسے یہ غلط فہمی بھی لاحق ہوسکتی تھی کہ ہٹلر صاحب ضمیر بھی اور کردار بھی ہوسکتا ہے۔ مگر سننے والوں کا ردِعمل یکسر مختلف تھا۔ اس کے ضمیر کے اعتراف اور احترام میں لوگوں نے زندہ باد کے نعرے لگائے۔ جب کہ اپنے ضمیر کی روشنی ہی میں وہ سمجھتا تھا کہ اُس کے خلاف مردہ باد کے نعرے لگانے کا جواز موجود تھا۔ اس متن، مختصر کہانی اور کردار کی بات چیت سے اس کی ضمیر کی شدید خلش ظاہر ہوتی ہے۔ ضمیر کی اس خلش نے منٹو کے متن کو اضافی معنویت سے بہرہ ور کیا ہے۔ دراصل یہ پھیلتی ہوئی معنویت مضمراتی اشارہ Implicature کا مرہون منت ہے۔ یہ ایک ایسی تکنیک ہے جس کو فکشن نویس استعمال کر کے مقررہ یا معینہ Fixed معنویت میں پھیلاؤ کی صلاحیت پیدا کر دیتا ہے۔ متن میں مضمراتی اشارہ Implicature ایک ایسے آلہ کا کردار عطا کرتا ہے جو متن میں پھیلے معانی کو مزید وسعت عطا کرتا ہے۔

فکشن نویس متن میں چند ایسے اُصولوں کا تعین کرتا ہے جو متن کی تشریح میں بنیادی معیارات کا کردار ادا کرتے ہیں۔ ہر معیار کی ایک سطح ارفع ترین، میانی اور ادنیٰ ترین ہوتی ہے۔ فکشن کے اسلوب کے مطالعہ میں آسانی کے لیے ماہرین ایک مفروضہ معیار بنالیتے ہیں اور پھر متن کو اس مفروضے پر پرکھ کر حقیقی نتائج اخذ کر لیتے ہیں۔ کسی بھی بات چیت میں سب سے متوازن انداز گفتگو کا بہترین درجہ اور معیار ہوسکتا ہے۔ مثال کے طور پر "میں آپ کو پسند کرتا

ہوں"ایک متوازن بیانStatement ہے۔اُصولوں کی اس تشریح کے لیے ہم اس بیان کے عملی تجزیہ کے لیے مختلف درجات میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔

1۔ "میں آپ سے محبت کرتا ہوں۔"

2۔ "میں آپ کو پسند کرتا ہوں۔"

3۔ "میں آپ سے نفرت کرتا ہوں۔"

"میں آپ کو پسند کرتا ہوں"ایک متوازن اور میانہ بیان ہے۔یہ بیان ہمارے معیار کا اُصولی مفروضہ ہے۔اگر کوئی کردار اسی درجے اور شدت کا بیان دیتا ہے تو ہم اُسے فرضی اُصول کے مطابق بیان قرار دیں گے۔اگر وہ اس میں حد سے زیادہ رغبت یا چاہت کی شدت پیدا کرے گا تو ہم اُسے"محبت"یا مفروضہ اُصول سے دور کا رویہ قرار دیں گے۔اسی طرح اگر وہ پسند اور محبت کے متضاد نفرت کی شدت کا اظہار کرتا ہے تو اِسے مفروضہ معیار کے اُصول سے انحراف یا روگردانی قرار دیں گے۔تجزیہ کے ان اُصولوں کو اس درجہ بندی کے انداز میں پیش کیا جاسکتا ہے۔

مقدار کا اُصول: The Maxim of Quantity

کیفیتی اُصول: The Maxim of Quality

تعلق کا اُصول: The Maxim of Realtion

عادات کا اُصول: The Maxim of Manner

مثال کے ان معیارات پر پورا اُترنا یا ان سے ہٹ جانا کسی بھی کردار کی بات چیت میں ممکن ہوسکتا ہے۔اسی اُصول کے نتیجے میں گفتگو کا تجزیہ تمام ممکنہ امکانات کا احاطہ کرسکتا ہے۔ اس سے گفتگو کی مختلف جہتوں کی نشاندہی ممکن ہوجاتی ہے اور ہم گفتگو کے اسلوبی مطالعہ کے ذریعے کسی معقولTangible نتیجہ پر پہنچ جاتے ہیں۔

بات چیت میں مقدار کا اُصول کسی منظرنامے میں موجود اشیاء کا حوالہ ہوتا ہے۔اگر مناسبت کا معیار رکھا یا اپنایا جائے اور مقدار کا تعین کیا جائے تو یہ مقداری اُصول کی مطابقت ہوگی۔ جبکہ اُسے غیر ضروری طور پر بڑھا پھیلا کر پیش کرنا یا کسی ذاتی ترجیح کی وجہ سے کم کردینا اُصول سے روگردانی کی طرح ہوگا۔فکشن کا یہ پہلو بہت ہی دلچسپ ہے کہ مقدار کا پہلو مناسب، زیادہ یا کم جو بھی ہو اُس کا مطالعہ اس کی ماہیت کے مطابق کیا جاتا ہے۔

"A few books and writings were on an old bureau in a corner, the furniture was decent and sufficient ....". {5}

''ایک کونے میں میز پر چند ایک کتابیں اور کچھ تحریریں رکھی تھیں۔ فرنیچر معقول اور کافی تھا۔''

ڈکنز کے اس منظر نامے میں ''چند کتابیں، تحریریں، ایک پرانا میز، ایک کونا اور کافی'' کی لغت مقداری ہے۔ اس مقدار میں مقداری اُصول کی معقولیت اور مناسبت ہے۔ یہ بھی ہوسکتا تھا کہ کمرہ کتابوں سے بھرا ہوا تھا یا کمرے کے ماحول میں لکھنے پڑھنے کی چیزوں کا نام ونشان تک نہ تھا۔ یہ دونوں انتہائی بیانات مقداری اُصول کے معیار سے ہٹ کر ہیں۔ ان سے روگردانی سے متن میں متضاد اور متنوع حقائق کا اضافہ ہوتا ہے۔ ادب کے طالب علم کسی ایک اُصول کے اپنانے اور انحراف کے رویوں کورد کرنے کی بجائے سب کو ملا کر مطالعہ کرتے ہیں۔ یہی طریق دیگر اُصولوں کیفیتی، تعلق اور عادات کے اطلاق میں استعمال کیا جاتا ہے۔

اسی طرح اگر ہم کہیں ''کھانا اچھا ہے'' تو یہ کیفیتی اُصول کے تحت تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔ اس سے انحراف کر کے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ کھانا بے حد اچھا ہے یا بالکل اچھا نہیں ہے۔ تعلق Relation کے اُصول کے مطابق کہا جاسکتا ہے ''احمد ارشد کا دوست ہے''۔ یہ تعلق کے اُصول کا معمول کا اطلاق ہے۔ اگر اس کو پھیلا کر مبالغہ آمیز انداز میں کہا جائے کہ احمد ارشد کا دوست تو کیا سب کچھ ہے۔ اس کے علاوہ اس کی منفی صورت میں کہا جاسکتا ہے کہ احمد ارشد کا دشمن ہے۔ عادات Manners کے اُصول کے مطابق ہم کہہ سکتے ہیں ''کامنہ کا رویہ خوش اخلاقی کا تھا''۔ اس مثال میں کامنہ کا رویہ ایک عادت کا اظہار ہے۔ اس کے مبالغے کی شکل میں کامنہ کے رویے کو بے پناہ خوش اخلاقی یا منفی انداز میں بد اخلاقی کی لغت میں پیش کیا جاسکتا ہے۔ ان اُصولوں کی صرف تین پرتوں یعنی مناسب، مبالغہ آمیز اور منفی پہلو پر بحث کی گئی ہے۔ یہ تحدید حتمی نہیں ہوسکتی بلکہ ایسی خیالی سرحدوں کی طرح ہے جس کے اندر بہت سے دیگر امکانات تلاش کیے جاسکتے ہیں۔

یہ امکانات اپنی اصل کے ساتھ ساتھ ذیلی امکانات کا اضافہ بھی کرتے رہتے ہیں۔

اطلاقیات کی بحث میں اس تصور کو مختلف فکشن نویسوں کی تحریروں پر منطبق کر کے

مشاہدہ کیا گیا ہے۔جس طرح فکشن کے اُسلوب پر اطلاقیات عمل پذیر ہوتی ہے اُسی طرح فکر Thought پر بھی۔قرۃ العین حیدر کہانی میں فکر کو اہم بنیاد کی طرح استعمال کرتی ہیں۔

''میں نے طرح طرح کے جینئس قسم کے لوگوں کے ساتھ وقت بتایا۔ان میں سے ہر ایک کبھی اپنی جگہ پر خوش کبھی رنجیدہ۔تم خوش کیوں؟ میں ہر ایک سے پوچھتی۔اتنے ذہین ہوتے ہوئے بھی بشاش ہو' حد ہے۔ میں برا مان کر کہتی' مگر آخر میں میں نے دیکھا کہ بہت سے لوگ ایسے ہیں اپنے غم کو جنہوں نے دنیا کے غم میں سمو دیا تھا۔کس قدر آسان بات تھی۔ پہاڑ کے نیچے پہنچے تو معلوم ہوا ہم خود اور ہمارا ذاتی الم کس قدر حقیر شے ہے۔''{6}

اس اقتباس میں ''جینئس،خوش،رنجیدہ،پوچھنا،ذہین،اپنے غم،دنیا کے غم،ذاتی الم'' مصنفہ کی فکری لغت ہیں۔اس متن میں ساری تفصیل اور فکری پھیلاؤ کو ناول نویس نے آخری جملے میں کوزہ بند کر دیا ہے۔

''پہاڑ کے نیچے پہنچے تو معلوم ہوا ہم خود اور ہمارا ذاتی الم کس قدر حقیر شے ہے۔''

فکشن نویس کہانی میں بات چیت کے لہجے کی وساطت سے متن کے بہت سے پہلو تشریح کرتا ہے۔لہجہ لفظوں کی ادائیگی کا طریقہ ہوتا ہے جیسے اُتار چڑھاؤ،خاص لفظوں پر دباؤ، لفظوں کا تکرار اور وقفہ وغیرہ لہجہ کے اہم عناصر ہیں۔لہجے کے اظہار میں عموماً رسمی پن Formalism خوش اخلاقی Politeness جذباتی اظہار Emotive کے علاوہ مثبت Positive یا منفی Negative انداز کا اظہار ہوتا ہے۔بادشاہتوں کے ماحول میں لکھی گئی تحریریں ان کے خاص ماحول کے انداز میں لکھی جاتیں تھیں۔مثال کے طور پہ بادشاہ کو مخاطب کرنے کے لیے القابات اور خطابات وغیرہ کا استعمال بہت معمول کی بات تھی۔رسمی پن کے لہجے میں اپنائیت یا خلوص کی بجائے کوئی مجبوری ہوتی ہے جس کی تکریم کہانی کار پر لازم ٹھہرتی ہے۔خوش اخلاقی لہجے کا بہت ہی اہم حصہ ہے۔اس میں نرم معنویت اور اگر جذبات کے لفظ استعمال کیے جاتے ہیں اور سننے والے پر ثابت کرنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ وہ بات کرنے والے کے لیے اہم اور شاید ممدوح بھی ہو۔جذباتی اظہارات کا اظہار لفظوں کے انتخاب اور ان کی

ادائیگی کے لہجے پر منحصر ہوتا ہے۔مثال کے طور پر'' آپ چلے جائیں گے تو ہم بہت تنہا ہو جائیں گے''اس جملے میں' تنہا' کی لغت چلے جانے کا نتیجہ ہے اور اِسے بیان کرنے کے لیے' تنہا' کا جذباتی لہجہ اختیار کیا گیا ہے۔

کہانی کے متن میں بات چیت یا گفتگو کہانی کے مختلف پہلوؤں کو اُجاگر کرتی ہے۔ مختلف کردار بات چیت کے ذریعے نہ صرف اپنے خیالات پیش کرتے ہیں بلکہ دیگر کرداروں کے نقطہ نظر سے بھی متعلق ہوتے ہیں۔بات چیت اور مکالمہ ایک دوسرے سے متعلق بھی ہوتے ہیں اور مختلف بھی۔اس عمل سے متن میں خیالات میں مسلسل تبدیلی بھی آتی ہے اور تنوع کے رنگ بھی نمایاں ہوتے ہیں۔مکالمہ بات چیت کی نسبت زیادہ رسمی تصور ہے جس میں کم از کم دو یا دو سے زیادہ کرداروں کا موجود ہونا لازم ہوتا ہے۔اسی طرح موضوع بھی رسمی نوعیت کا ہوتا ہے جبکہ گفتگو میں نہ صرف اُسلوب غیر رسمی ہوتا ہے بلکہ موضوعات بھی متنوع اور سادہ یا فطری ہوتے ہیں۔متنِ میں گفتگو معنوی نزاکت، کثیر جہتی اور مسلسل تغیر کا باعث ہوتی ہے۔

☆☆☆

حوالہ جات

{1} رشید امجد،'' عام آدمی کے خواب''، پورب اکادمی، اسلام آباد، ص۔310

{2} شمس الرحمٰن فاروقی،'' کئی چاند تھے سرِ آسماں''، شہرزاد، کراچی، ص473

{3} قرۃ العین حیدر،'' آگ کا دریا''، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، ص۔121

{4} سعادت حسن منٹو،' سعادت حسن منٹو کے بہترین افسانے''، ممی، بک ٹاک ٹمپل روڈ لاہور، ص۔227

{5} Charles Dickens, "Hard Times", Penguin Books, P. 60

{6} قرۃ العین حیدر،'' آگ کا دریا''، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور، باب نمبر 100، ص۔553

کلام اور سوچ کی پیش کاری

Speech and Thought Presentation

کہانی میں بہت سے کردار بات چیت کرتے ہیں۔اپنے اپنے خیالات یا سوچ کا ایک دوسرے سے اظہار کرتے ہیں۔کہانی میں ان سب کی باتیں ایک مجموعی سوچThought کا باعث ہوتی ہیں۔کرداروں کی یہ مجموعی یا اجتماعی سوچ کہانی کا اصل نقطۂ نظر ہوتا ہے۔کہانی کار مختلف خیالات یا سوچوں کو مختلف کرداروں کے ذریعے کہانی میں پیش کرتا ہے۔اس پیش کاری کا دوسرے بہت سے کردار اپنے اپنے خیالات کا عمل کرتے ہیں۔اس طرح کہانی میں سوچ کو سچ ثابت کرنا، اس میں شک کی نشاندہی کرنا، اس کے متضاد پہلو واضح کرنا، تضاد کے متوازی کوئی نئی حقیقت تلاش کرنا اور رد کرنے کے ساتھ ساتھ ایسی سوچوں کے متبادلات یا ان کا امتزاج پیدا کر دیا جاتا ہے۔جس طرح زندگی کسی ایک پہلو کا رخ نہیں ہے بلکہ اس کے بے شمار پہلو ہوتے ہیں۔اسی طرح کہانی میں کردار جو زندگی بسر کرتے ہیں اُسی کے حساب سے ایک دوسرے سے کلام کرتے ہیں اور اس کلام میں اپنی اپنی سوچیں پیش کر کے کسی ایک سوچ پر متفق ہو جاتے ہیں، لڑ پڑتے ہیں یا اس کے علاوہ کوئی تیسرا راستہ تلاش کر لیتے ہیں۔کلام اور کلام میں سوچ کے عمل کو اس زاویہ نظر سے دیکھا جائے تو دوستی، محبت، علیحدگی، دشمنی، نفرت یا جنگ ساری چیزیں ہماری سوچوں کی وجہ سے ہوتی ہیں اور یہی تبدیلیاں ان رویوں میں نئی تبدیلیوں کا باعث بن جاتی ہیں۔یہ سب اہم، لامتناہی اور بے حد متنوع عمل کلام Speech کے ذریعے وقوع پذیر ہوتا ہے۔کلام Speech بامعنی آوازوں کا ایسا مجموعہ ہوتا ہے جو ایک مستقل شکل اختیار کر کے ہمارے سامنے

لفظوں کی طرح اپنا عمل اختیار کرتے ہیں۔ان کے معانی کلام میں استعمال ہونے والے لفظوں کے ذریعے سننے والوں تک پہنچائے جاتے ہیں۔نہ صرف یہ کہ مختلف کردار ایک دوسرے سے مختلف کلام،اندازِ کلام اور سوچ کی سمت اختیار کرتے ہیں بلکہ ان کے پیش کرنے کے انداز معانی پر گہرا اثر مرتب کرتے ہیں۔اشارہ، کنائیہ،لہجہ،آواز کا اُتار چڑھاؤ اور لفظوں کی ادائیگی کا انداز اپنے ساتھ ساتھ معانی کے رنگ بھی بدل دیتا ہے۔کلام کے تجزیہ کے لیے سب سے پہلے سوچ کی پیش کاری میں کلام کے انداز کا تجزیہ ضروری سمجھا جاتا ہے۔خاص طور سے براہِ راست کلام Direct Speechاور بالواسطہ کلامIndirect Speech کا مطالعہ ضروری سمجھا جاتا ہے۔

براہِ راست کلام: Direct Speech

کلام کے اس انداز کو اس لیے براہ راست کلام کیا جاتا ہے کہ بات کرنے والا پہلے یہ بتاتا ہے کہ اُس نے کیا اور کس سے سنا اور اُس کہنے والے نے سننے والے سے کیا کہا۔مثال کے طور پر'اس نے کہا: 'میں کل پھر تمہیں دیکھنے کے لیے واپس آؤں گا۔'اس جملے میں ''اس نے کہا'' دراصل جاری کلامReporting Speech ہے۔جاری کلام بات کا وہ حصہ ہوتا ہے جس میں کلام کا حوالہ پیش کیا جاتا ہے جیسے ''اس نے کہا۔'' دوسرا حصہ پیش کردہ کلام Reported Speech کہلاتا ہے۔کلام کا یہ حصہ ساری گفتگو کا مرکز ہوتا ہے۔اس سے اندازہ ہوتا ہے جو آدمی اُس بات کو سن کر کسی اور سننے والے کو پیش کرتا ہے وہ اُسی انداز میں پیش کرتا ہے جس انداز میں اُس نے خود سنا تھا یا اُسے بتایا گیا تھا۔کلام کی یہ خصوصیت جاری کلام کے حصے کا دوسرے حصہ سے الگ ہونا،دونوں میں فاصلہ یا فرق ہونا،پیش کردہ کلام کا ''واوین'' کے اندر ہونا لازمی ہوتا ہے۔ان شرائط کی وجہ سے ثابت ہو جاتا ہے کہ کسی سے سنی ہوئی بات کو کسی اور سننے والے کو اُسی انداز میں پیش کیا جاتا ہے جس میں پیش کرنے والے نے سنا تھا۔گویا پیغام کلام کے اصل انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔کلام کا دوسرا حصہ 'قول' کی طرح ہوتا ہے۔

بالواسطہ کلام: Indirect Speech

اس اندازِ کلام میں 'جاری کلام Reporting Speech' اور پیش کردہ کلام کو بالواسطہ انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔جاری کلام اور پیش کردہ کلام کے درمیان سے واوین اُٹھا دی جاتی ہے۔جاری کلام کے آخری لفظ کا بالواسطہ متبادل استعمال کیا جاتا ہے۔یہ متبادل لفظ ،پیش

کردہ کلام یا قول کو بالواسطہ انداز میں پیش کر کے دونوں حصوں کو باہم منحصر Interdependent کر دیتا ہے۔ واوین کے متبادل ''کہ'' کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔ صیغہ متکلم اور صیغہ حاضر کی جگہ صیغہ غائب کو جگہ دی جاتی ہے۔ فعل Verb بھی واپسی یعنی ماضی میں منتقل ہو جاتا ہے۔ اسی طرح ''یہاں'' کی بجائے ''وہاں'' کا لفظی اظہار کیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ''اس نے کہا، 'میں کل پھر تمہیں دیکھنے کے لیے واپس آؤں گا'' کو بالواسطہ کلام کے انداز میں اس طرح پیش کیا جائے گا ''اس نے بتایا کہ وہ پھر اگلے دن اُسے دیکھنے کے لیے واپس آئے گا۔'' دونوں جملوں کی ساخت کا تجزیہ کیا جائے تو ثابت ہوتا ہے کہ براہِ راست کلام کے انداز کو بالواسطہ کلام میں منقلب کرنے کے لیے متن میں خاص تبدیلی کا اہتمام کیا جاتا ہے۔ درج بالا تحریر میں ان اجزاء کی نشاندہی کی گئی ہے جو جملے کو بالواسطہ انداز میں تبدیل کرنے کے لیے ضروری ہوتی ہے۔

زیر بحث دونوں طریق کلام کے ذیلی طریق کلام بھی ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر براہِ راست کلام کا ذیلی انداز ''زیادہ براہِ راست'' انداز ہوسکتا ہے۔ اسی طرح بالواسطہ کلام کا ذیلی انداز ''زیادہ بالواسطہ کلام کا انداز'' ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ متن میں ان دونوں کا امتزاجی انداز بھی اختیار کیا جاتا ہے۔ اس عمل کی وضاحت کے لیے مثال کے پہلے جملے ہی کو تینوں ذیلی طریقوں میں اس طرح پیش کیا جاسکتا ہے۔

☆ ''اس نے کہا میں کل پھر تمہیں یہاں دیکھنے آؤں گا۔''
☆ ''میں کل پھر تمہیں یہاں دیکھنے آؤں گا۔''
☆ ''میں کل پھر تمہیں یہاں دیکھنے واپس آؤں گا۔''

بالواسطہ کلام کی مثال کو اوپر کے تین طریقوں میں پیش کیا گیا ہے۔ لہٰذا تینوں انداز ایک دوسرے سے ذرا ذرا ساختی اختلاف رکھتے ہیں۔ ان میں لفظوں کا فرق بھی مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ متن میں یہ انداز اس لیے اختیار کیے جاتے ہیں کہ ایک ہی موضوع کے کلام کو مختلف لہجوں میں پیش کیا جاسکے۔ مختلف لہجوں میں پیش کرنے سے کلام کی اندرونی اقدار مسلسل تغیر پذیر رہتی ہیں۔ اس انداز کو ''آزاد، براہِ راست کلام Free Direct Speech'' اور ''آزاد، بالواسطہ کلام Free Indirect Speech'' کی اصطلاحات میں پیش کیا جاتا ہے۔

کلام میں سوچ کا ابلاغ کیا جاتا ہے۔ سوچ کے علاوہ کلام میں اعمال Acts بھی

ہوتے ہیں۔مثال کے طور پر ''اس نے واپس آنے کا وعدہ کیا''۔اس جملے میں واپس آنا ایک پیغام ہے اور اس کا وعدہ کرنا کلام میں عمل یا فعل ہے۔یہ انداز عموماً اس مقصد کے لیے اختیار کیا جاتا ہے کہ بہت سے ضروری پیغامات اور اعمال کے علاوہ متن میں بے شمار غیر اہم کلام، پیغام اور افعال کا اہتمام بھی کرنا پڑتا ہے۔فکشن نویسوں کے اس طریق کے استعمال کا درجہ یا شدت ان کی ترجیحات کے مطابق بدل سکتی ہے۔فکشن نویس کرداروں کے کلام کے ذریعے قاری تک اپنا پیغام پہنچاتا ہے۔کلام کے یہ طریق اس کو یہ سہولت فراہم کرتے ہیں کہ وہ کلام کی ذمہ داری اپنی ذات تک محدود رکھتا ہے، کسی کردار میں سمو دیتا ہے یا قاری کی فہم پر چھوڑ دیتا ہے۔اس انداز میں کردار اور کلام کے ذریعے فکشن نویس قاری کی متن میں شمولیت Participation کو محدود کر دیتا ہے۔

قاری وہی پیغام وصول کر سکتا ہے جو اُسے کردار، کلام اور فکشن نویس نے ابلاغ کیا ہوتا ہے۔ہم چونکہ لوگوں کے ذہنوں کے اندر نہیں جھانک سکتے۔اس لیے کسی کردار کی ذہنی کیفیت کو قاری تک پہنچانا فکشن کا بہت ہی اہم پہلو ہے۔اس مقصد کو پورا کرنے کے لیے فکشن نویس، کردار، کلام اور سوچ مشترکہ کردار ادا کرتے ہوئے کسی ذہن کے اندر کی کیفیت کو قاری تک ابلاغ کر سکتے ہیں۔

اس عمل کو مکالمہ، بات چیت اور یک فردی مکالمہ یا خود کلامی کے انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔بعض فکشن نویس کردار کی ذہنی کیفیت بیان کرنے کے لیے کسی وضاحت کا سہارا نہیں لیتے۔مثال کے طور پر ''مانہ'' کے اِرد گرد روشنی کا ہالہ سا تھا۔چٹانوں پر جمی ہوئی گرد نے اُسے مزید افسردہ کر دیا۔'' اس مختصر متن میں کوئی کردار متن کے اندر کی کردار ''مانہ'' کی تشریح نہیں کرتا۔فکشن نویس اس قسم کے انوکھے اظہار کے لیے خاص تکنیک استعمال کرتے ہیں۔تشریحی کردار کا کوئی نام پتہ نہیں ہوتا۔اس کے باوجود کوئی متن کے اندر کے کردار تشریح کر رہا ہوتا ہے۔ادب کی زبان میں اس تکنیک کو'' لامکانی قصہ گو Omniscient Narrator'' کہا جاتا ہے۔بظاہر یہ کردار دکھائی نہیں دیتا مگر فطرت کے انداز میں اپنا کردار ادا کرتا ہے۔آئرس مردوخ کا درج ذیل اقتباس ''لامکانی قصہ گو'' کا روپ اس انداز میں دکھاتا ہے۔

"He picked up the dagger and drew the beautiful thing lightly through his fingers. It was sharp, polished, dangerous, marvellously

integrated and sweetly proportioned." {1}

''اس نے خنجر کو اُٹھایا اور اس خوبصورت چیز کو بڑے آرام سے اپنی انگلیوں سے کھولا۔ یہ تیز، تابدار، خطرناک چیز حیرت ناک انداز میں مربوط اور خوبصورتی سے متوازن لگتی تھی۔''

نمونہ کے اس اقتباس میں لامکانی قصہ گو بہت ہی واضح شکل میں نظر آتا ہے اور نہ صرف اپنا بھرپور کردار ادا کرتا ہے بلکہ کلام میں پیغام کی ترسیل اتنے ہی جمالیاتی انداز میں کرتا ہے جتنا حُسن زندگی میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ متن کی یہ مختصر تاثراتی کہانی لامکانی قصہ گو نے نہایت اثر انگیز انداز میں پیش کی ہے مگر وہ خود لفظوں کے مجموعوں اور ترتیب میں ہر جگہ سے غائب ہے۔

کلام اور سوچ کے انداز بہت ہی دلچسپ انداز میں ایک دوسرے سے محو تفاعل ہوتے ہیں۔ متن میں اس سے نئے رویے، سلیقے اور رنگ نکھرنے لگتے ہیں۔ ہیمنگ وے اس تکنیک کا اپنے ناول ''بوڑھا اور سمندر'' میں بہت ہی موثر استعمال کرتا ہے۔

'I'll Kill him thought,' he said. 'In all his greatness and his glory.'

Althought it is unjust, he thought. But I will show him what a man can do and what a man endures."{2}

'میں اُسے مار دوں گا' اگرچہ' اس نے کہا،' اس کی تمام عظمت اور شاندار ہونے کے باوجوٗد۔ اگرچہ یہ ناانصافی ہے،' اس نے سوچا،' مگر میں اُسے دِکھا دوں گا کہ آدمی کیا کچھ کر سکتا ہے اور برداشت کر سکتا ہے۔''

'Don't think, old man,' he said aloud. 'Sail on this course and take it when it comes.'

But I must think, he thought. Because it is all I have left....'{3}

''بوڑھے آدمی ایسا مت سوچو،' اس نے بلند آواز میں کہا۔' اس سمت جاؤ اور جب وہ آئے تو اُسے قابو کر لو۔' مگر مجھے سوچنا چاہئے،' اس نے سوچا،'

کیونکہ یہی وہ سب کچھ ہے جو میرے پاس بچا ہے۔''

ہیمنگ وے کے درج بالا دونوں اقتباسات مماثل معنویت رکھتے ہیں۔ بوڑھا خود کلامی کے انداز میں سمندر، کشتی اور اپنی مطلوبہ مچھلی کے شکار کے دوران خاص مرحلے پر پہنچ کر اپنے آپ سے مخاطب ہوتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو ایک کردار کی طرح بتاتا ہے کہ انسان کیا کچھ کرسکتا ہے۔ انسان جو کچھ کرسکتا ہے وہ انصاف یا ناانصافی جس چیز پر بھی منحصر ہو اس کے لیے اُسے بہت کچھ برداشت کرنا ہوتا ہے۔ حوالہ کے ناول ''بوڑھا اور سمندر'' دونوں انسان اور فطرت کی علامات ہیں۔ انسان فطرت کی وحشت میں سے جب کچھ حاصل کرنا چاہتا ہے تو فطرت تصادم بلکہ جارحیت پر اُتر آتی ہے۔ اس کے مقابلہ کے لیے انسان کو ''برداشت'' کی صلاحیت درکار ہوتی ہے۔ یہ پہلو ناول کے کلام میں اسی سوچ یا فکر Thought کی نمائندگی کرتا ہے۔

دوسرے اقتباس میں بوڑھا اپنے آپ کو ''بوڑھا آدمی'' کہہ کر مخاطب کرتا ہے اور اُسے ہدایت کرتا ہے کہ اُسے کیا کرنا ہے۔ اپنے آپ سے ہم کلامی Soliloquy کے نتیجے میں وہ اپنے آپ کو سمجھاتا ہے کہ وہ جو کچھ کررہا ہے اور اس کا جو مقصد ہے زندگی میں ہوسکتا ہے۔ اب وہی کچھ اس کے لیے بچا ہے۔ یہ بات فکشن نویس کے لیے اقداری اہمیت رکھتی ہے اور وہ ''مجھے سوچنا چاہیے، اس نے سوچا'' کی لغت اور جملہ کی ساخت کو نہایت موثر آلہ کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ بوڑھا یہ بات بھی سوچتا ہے کہ ''اُسے سوچنا چاہیے۔''

ہیمنگ وے کی یہ مثالیں کرداروں کے آپس میں تفاعل، کلام یا خود کلامی کی بہت ہی معنی خیز مثالیں ہیں۔ فکشن نویس یہ انداز اپنا کر اپنے کلام میں اعمال کی ادائیگی اور سوچ کے عنصر کو اہم ترین بنادیتے ہیں۔ خود کلامی نفسیاتی اظہارات کا بہت ہی موثر ذریعہ ہوتا ہے۔ چونکہ خود کلامی کرنے والا آدمی اکیلا ہوتا ہے، اُسے کوئی سننے والا نہیں ہوتا، اُسے کسی کی رائے اور تنقید کا خوف لاحق نہیں ہوتا، مکمل اکیلے پن میں وہ پوری آزادی سے اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ یہ خیالات اُس کے اپنے ہوتے ہیں اور خود کلامی کے انداز میں پیش کرتے ہوئے اُسے کسی فرد، معاشرے یا اس کی اقدار و روایات سے کوئی خوف نہیں ہوتا۔ شیکسپیئر کے ڈرامہ ہیملٹ Hamlet اور میکبتھ Macbeth میں خود کلامی Sololoquy کے شاہکار نمونے مل جاتے ہیں۔ رابرٹ براؤننگ Robert Browning کی نظموں میں خود کلامی سے ملتا جلتا یک فردی مکالمہ

Monologue خاص اہمیت رکھتا ہے۔اردو ادب میں ن۔م راشد کی نظموں میں خود کلامی اور یک فردی مکالمہ کی بہت خوبصورت مثالیں مشاہدہ کی جاسکتی ہیں۔پروین شاکر کے ایک مجموعہ کلام کا نام ''خود کلامی'' ہے جس میں شاعرہ مختلف نظموں میں اپنے اندر کی عورت کو ایک قابلِ شناخت اور اپنی ذات سے الگ کردار کے طور پر پیش کرتی ہیں۔پروین شاکر کی عورت کی نفسی تشریح وہی کردار کرتا ہے جس کا کلام پروین شاکر کی خود کلامی ہے۔

فکشن نویسی میں کلام کا مطالعہ بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔کلام کی مختلف قسمیں متن میں معنویت کے تنوع کی وضاحت کے لیے استعمال کی جاتی ہیں۔کلام میں جہاں اعمال Acts کو پیش کیا جاتا ہے اُس کے ساتھ انعانی سوچ (Thought) بھی اس موضوع کا اہم مطالعہ ہے۔کلام کے اندر ہی اعمال اور سوچ اپنا اپنا فعال کردار بھی ادا کرتے ہیں۔کلام کی بالواسطہ اور براہِ راست درجہ بندی کے علاوہ ان کی ذیلی اقسام کو بھی استعمال کیا جاتا ہے۔اس قسم کی اقسام میں آزاد، براہِ راست کلام اور آزاد بالواسطہ کلام جیسے موضوعات کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔کلام مختلف شکلیں اختیار کرتے ہوئے مکالمہ Dialogue، یک فردی مکالمہ Monologue اور خود کلامی Soliloquy کے انداز اختیار کر لیتا ہے۔

☆☆☆

حوالہ جات

{1} Iris Murdoch, "An Unofficial Rose", Part Two, Ch 9.

{2} Hemmingway, "The Old Man and the Sea", Cape Edition, P. 61

{3} Hemmingway, "The Old Man and the Sea" ,P. 97

کتابیات

{1} Spitzer, L."Linguistics and Literary History", Princeton, New Jersey, Princeton University Press. 1948

{2} G.N. Leech, "Style in Fiction", Longman, London. Spitzer, L. 1948.

{3} Linguistics and Literary History. Princeton, New Jersy, Princeton University Press.

{4} Bloch, B. 1953 Linguistics structure and linguistics analysis' in HILL A.A. ed report of the Fourth Annual Round Table Meeting on Linguistics and language study, Washington D.C., Georgetown University Press.

{5} Halliday, M.A.K 1971 Linguistics Function and Literary Style: an Inquiry into William Golding's. The Inheritors' in Chatman,s .1971

{6} Leo Tolstoy, "War and Peace" Chapter iv, Pan Books, Willian Heinemann, Britain.

{7} Charles Dickens, "Hard Times", Great Britain by Clays Ltd.

{8} Hemingway, "The Old Man and the Sea", ArrowBooks Ltd.

{9} John Steinbeck,"The Grapes of Wrath"

{10} Thomas Hardy, "The Return of the Native",Chapter.1, Book 1

{11} Jean Aitchison, "Linguistics", Hodder & Stoughton London Sydney Augkland

{12} Jhon Steinbeck, Of Mice and Men

{13} Joseph Conrad, The Secret Agent

{14} Homer, "The Death of Hector", The Iliad, Penguin Book, 1950

{15} Shakespeare,"Romeo and Juliet", Time Library of Shakespeare, Trident Press International,London, U.K

{16} Iris Murdoch, "An Unofficial Rose"

{17} Hemmingway, "The Old Man and the Sea", Cape Edition

{18} عبداللہ حسین، ''اُداس نسلیں''، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور

{19} چارلس ڈکنز، ''ہارڈ ٹائمز''، پینگوئن بکس

{20} شمس الرحمٰن فاروقی، ''کئی چاند تھے سرِ آسماں''، شہرزاد کراچی

{21} بانو قدسیہ، ''راجہ گدھ''، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور

{22} سعادت حسن منٹو، ''منٹو کے بہترین افسانے''، بک ٹاک پبلشرز، لاہور

{23} قرۃالعین حیدر، ''آگ کا دریا''، سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور

{24} ناصر کاظمی، کلیات ناصر

{25} رشید امجد، ''عام آدمی کے خواب'' دن صدیوں کی دوری، پورب اکادمی، اسلام آباد

فکشن کا اسلوب

''فکشن سچی نہیں ہوتی ہے تاہم سچی ہونے کا سوانگ بھرتی ہے۔''بورگس یوسا کا یہ جملہ فکشن کے ''جھوٹ'' کی کئی ایک سچائیوں سے پردہ اٹھاتا ہے۔ فکشن کس کس طرح اپنی ''غلط بیانیوں'' پر پردہ پوشی اور سچ کا سوانگ بھرنے کے لیے کیا کیا قرینے تراشتی ہے اور اِس سلسلے میں ایک فکشن رائٹر کو طرزِ اظہار کے کیا کیا رنگ اختیار کرنے پڑتے ہیں؟ اِن سوالات کا جواب اُس وقت تک نہیں مل سکتا جب تک کہ فکشن کے اسلوب آگاہی حاصل نہ کی جائے۔

خالد محمود خان کہانی نویس بھی ہیں اور ترجمے کے ذریعے کہانی کو ایک زبان سے دوسری زبان کی وضع میں ڈھالنے کے فن سے بھی آشنا۔ ''فکشن کا اسلوب'' اُن کے تخلیقی سفر کا اہم پڑاؤ ہے، جس میں انھوں نے نقد کا میدان اختیار کرتے ہوئے فکشن کے داؤ پیچ کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔

یہ ایک عجیب امر ہے کہ ادھر کچھ عرصہ سے شاعری کی جگہ فکشن اور فکر کی جگہ اسلوب کے مطالعے نے زیادہ اہمیت اختیار کی ہے۔ شاعری کے بجائے فکشن کے مطالعہ کو کیوں زیادہ اہم خیال کیا جانے لگا ہے اور اس کے کیا سماجی اسباب ہیں اس کو کسی اور وقت پر اٹھا رکھتے ہیں کہ اِس پہلو پر میرے بعض خدشات بھی ہیں لیکن فکر سے زیادہ اسلوب کو اہمیت ملنا میرے نزدیک ایک خوش آئند امر ہے۔ فکر سے انکار نہیں لیکن ہمارے ہاں ادبی مباحث پر افادیت پسندوں کا اتنا غلبہ رہا ہے کہ مذہب، تاریخ اور معاش کی کتابوں پر بھی ادب ہونے کا اصرار زور پکڑتا رہا ہے۔

خالد محمود خان نے سب سے پہلے تو اِس قضیے کو نمٹایا ہے کہ اسلوب کیا ہے؟ اور فکشن کا اسلوب کیا تخصیص رکھتا ہے؟ GN Leech نے نثر کی تنقید کے اِس المیے پر بجا طور پر لکھا ہے کہ

"No adequate theory of the prose style has emerged."

ہئیت کے لحاظ سے فکشن کا پھیلاؤ شاعری کی نسبت زیادہ اور قدرے غیر واضح ہے یا یوں کہہ لیجیے کہ شاعری کی اصناف کے خدوخال زیادہ نمایاں ہوتے ہیں اور اُن پر تنقید کے لیے نقاد کو اُس طرح کھپنا نہیں پڑتا جیسا کہ فکشن کے پارکھ کو۔ پھر یہ کہ شاعری پر تنقید کے لیے قرینوں یا Parameters پر لکھا بھی بہت گیا ہے۔ اِس کے برعکس فکشن کے سلسلے میں اِس نوع کی زحمتیں کم ہی اُٹھائی گئی ہیں۔ خالد محمود خان نے کسی مصنف کے اسلوب پر اثر انداز ہونے والے عناصر پر بھی بات کی ہے اور اسلوب کی تشکیل میں ادب کے ہیئتی لوازم کو بھی واضح کیا ہے نیز اسلوب کے ذریعے مصنف کی افتادِ طبع اور کہانی کے بین السطور موجود کلامیہ Discourse تک رسائی کے لیے زبان کی پرتوں کو بھی کھولنے کے لیے اسباب Tools بھی بہم پہنچائے ہیں۔ یوں فکشن کے قاری کی اُن قرینوں کی تفہیم تک بڑی کامیاب معاونت کی ہے جن سے کسی مصنف کے اسلوب کا فہم حاصل کر کے اُس کے مدعا کا ادراک حاصل کیا جاسکتا ہے۔

تنقید کے معاصر رویّوں میں یہ امر بہت واضح ہے کہ کسی فن پارے کی پرکھ کے لیے بہت سے عناصر کو معروضی سطح پر دیکھا جاتا ہے۔ فی زمانہ ناقدین کے لیے اِس پہلو نے بہت سی مشکلات کو بھی جنم دیا ہے کہ اب کسی تحریر پر تنقید کے لیے محض اپنے موضوعی احساس پر اکتفا کرتے ہوئے بعض سماجی حقائق کا رونا رو دینا یا اسلوب کے خصائص کی نشان دہی کیے بغیر صرف ''واہ وا'' یا ''حق ادا کر دیا'' والے جملوں سے اپنے تنقیدی تجزیے کو مکمل نہیں کیا جا سکتا۔ معاصر تنقیدی رویوں میں باقاعدہ بعض Pardigme تشکیل دے کر فن پارے کا ایک معروضی تجزیہ بھی کیا جاتا ہے۔ ہر تحریر معروضیت کی متقاضی ہوتی جاتی ہے۔ اِس سلسلے میں خالد محمود خان نے فکشن کے اسلوب کی پرکھ کے لیے ادب کے طالب علموں کو ''اسلوب کی پیمائش'' Measurment of Style اور ''شماری طریق'' Arithmetical Method ایسی اصطلاحات سے آگاہ کرتے ہوئے ادبی تنقید پر اِن کے اطلاق کی بہت عمدہ الفاظ میں مثالوں کے ساتھ توضیح کی ہے اور مثالوں پر معیارات کا اطلاق کیا ہے۔ میرا خیال ہے بہت سے قارئینِ ادب کے لیے یہ بالکل ایک نئی چیز ہے جو رہنما بھی ہے اور بہت دلچسپ بھی۔

فکشن کے مطالعے اور تنقید کے لیے مصنف کے اسلوب کے ذریعے اس کے ذہنی رجحانات کا تعین کچھ ایسی نئی بات نہیں لیکن سائنسی اور ریاضیاتی بنیادوں پر اُس کی شناخت جدید تنقید کا خاصا ہے، ایک فکشن رائٹر کے فن پارے کو سامنے رکھتے ہوئے اُن الفاظ کی نشان دہی کرنا، جن

سے مصنف کا ''نفسیاتی نمایاں پن'' سامنے آسکے یہ اُس وقت ممکن ہے جب قاری یا ناقد کو متن کے مطالعے کے درمیان سے لسانیاتی یا اسلوبیاتی مہارت کا ادراک ہو اور وہ متن کے حرکی عناصر کا تعین کر سکے۔ خالد محمود خان نے اِس پہلو پر نہ صرف یہ کہ بہت عمدہ بحث کی ہے بلکہ مشرق و مغرب کے بعض اہم ناولوں کے بعض اقتباسات کا مطالعہ پیش کر کے اُس کی علمی مشق کا نمونہ بھی پیش کیا ہے۔

افسانوی ادب کے انتقادی سرمائے میں فن پاروں کی تفہیم و تحسین کے لیے جزئیات کے مطالعے کی روایت بھی رہی ہے لیکن اِس عمل کے لیے کوئی با قاعدہ طریقۂ کار یا وضعِ اصطلاحات کا رجحان کم ہی دیکھنے میں آیا ہے۔ خالد محمود خان نے Fictional Norms کے عنوان کے تحت اِس تنقیدی طریقۂ کار کو لسانی اجزا میں تقسیم کر کے جو ریاضیاتی پیرایہ اختیار کیا ہے اُس نے افسانوی ادب کے ناقد اور طالبِ علم کے لیے اِس عمل کو نہ صرف سہل بنا دیا ہے بلکہ تقسیم اور درجہ بندی کا بھی ایک خاص شعور دینے کی ایک احسن کوشش کی ہے۔ اسلوبی اور لسانی معمولات، کرداری معمولات، واقعاتی معمولات، کیفیتی معمولات اور سیاق و سباق کے معمولات ایسی اصطلاحات ممکن ہے بظاہر نامانوس محسوس ہوں لیکن اِن کی تفصیل کا مطالعہ نہ صرف دلچسپ ہو گا بلکہ فکشن کی تنقید و تحسین کے عمل کو آسان اور قرینہ مند بنانے کے لیے معاون بھی۔

فکشن سے متعلق اصناف میں قدرِ مشترک بیانیہ Narrative کی صفت ہے جب کہ بیان کسی نہ کسی لسانی قاعدے کا محتاج ہوتا ہے۔ اس پہلو کو افسانوی ادب کی تنقید میں کچھ زیادہ اہمیت حاصل نہیں رہی اور ناقدینِ ادب نے کسی افسانوی شہ پارے کا مطالعہ کرتے ہوئے قواعدِ زبان Grammer کا انتقادی سطح پر تجزیہ بہت کم کیا ہے۔ خالد محمود خان نے فکشن میں قواعد زبان کو اہمیت بھی دی ہے اور اُن کے تنقیدی جائزے کے لیے اسباب Tools بھی مہیا کیے ہیں۔ فکشن کے بیانیے میں ربطِ تحریر اور تسلسل کے لیے حرفِ جار کیا اہمیت رکھتے ہیں، ایک فکشن رائٹر کس کس نوع کے الفاظ استعمال کرتا ہے اور اسلوب کی تشکیل میں اسمائے صفت کی متنوع جلوہ گری بلکہ جادوگری کیا اہمیت رکھتی ہے، شاید اِن سوالات کا جواب اب تک کی تنقیدی تحریروں میں کم ملا ہو لیکن خالد محمود خان نے اب تک ایسی ''غیر ضروری'' بحث کو بڑے دل پذیر انداز میں پیش کیا ہے۔

زبان کی ساختیاتی سطح گرائمر جب کہ اسلوبی سطح طرزِ اظہار سے تعلق رکھتی ہے۔ فکشن کے اسلوب کا مطالعہ کے لیے طرزِ اظہار کی پرکھ ناگزیر ہوتی ہے۔ اِس عمل میں مصنف کے زیرِ استعمال آنے والے الفاظ معاونت کرتے ہیں، بشرطیکہ اسلوبی سطح پر اُن کی طرف مناسب توجہ کی جائے اور

دیکھا جائے کہ لفظ کی نوعیت کیا ہے۔ کیا یہ لفظ بلاواسطہ طرزِ کلام سے تعلق رکھتا ہے یا اِس کی حیثیت علامتی ہے۔ کیا لفظ کسی مقامی لب و لہجے سے تعلق رکھتے ہوئے کوئی ثقافتی نشان ہے یا کسی مخصوص پیشے سے وابستہ فرد کی ذہنی عکاسی کرر ہا ہے۔ میں اس نقطہ نظر سے مکمل طور پر متفق ہوں کہ ''ہم غیر رسمی زبان کو خاص نقوش کے انداز میں لکھ کر اسے رسمی پیرہن پہنا دیتے ہیں۔'' لیکن فکشن کے اسلوب کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں رسمی معنویت اور زبان کے Primeval تصور سے گریز کرنا چاہیے۔

الفاظ کی لغاتی سطح سے گریز کر کے متن کے بطور کل تناظر میں اُن کی خاص معنویت کے ادراک کے بعد یقیناً مصنف کے اسلوب یا ذہن تک رسائی بھی ممکن ہو سکتی ہے اور کرداروں کے مابین مکالمے کے بین السطور موجود پیغام کا فہم بھی حاصل کیا جا سکتا ہے۔ Off-gramatology کا یہ رویہ اُس کلامیہ Discourse تک رسائی کا وسیلہ بھی ہو سکتا ہے، جو مصنف کے پیغام یا منشا کے پیچھے ایک پورے نظامِ خیال کی صورت میں موجود ہوتا ہے۔

''فکشن کا اسلوب'' جدید لسانی اسباب Linguistical Tools کے ذریعے کسی ناول یا افسانے کے تجزیے کا طریقۂ کار وضع کرنے کی ایک کوشش ہے۔ جس میں محض زبان کی ظاہری سطح Parole کے سرسری مطالعے کے بجائے معنوی تہوں Langue کا ادراک حاصل کرنے کے قرینے دیے گئے ہیں۔ اِس کتاب کے اندر فکشن کے قاری اور ناقد کے لیے بہت سے سوالات کے جواب موجود ہیں خصوصاً متن کی اجزا کاری اور لفظوں اور جملوں کی معنوی سیاق کے سلسلے میں بہت سی گرہیں کھولی گئی ہیں۔

اِس کتاب کی پہلی قرأت ممکن ہے بعض الجھنوں کو جنم دے کہ ہمارے ذہن روایتی طرزِ انتقاد کے بہت عادی ہیں اور ''واہ وا!'' اور ''حق ادا کر دیا'' والے جملوں سے متاثر ہو جاتے ہیں لیکن اگر ایک استقامت کے ساتھ اِس کا مطالعہ کیا جائے گا اور قاریانہ قرأت Readerly Reading کی بجائے مصنفانہ قرأت Writerly Reading کی جائے تو فکشن کے اسلوب کے یہ قرینے نہ صرف ہماری ادراکی اور انتقادی صلاحیت کو ترفع بخشیں گے بلکہ آئندہ فکشن کی قرأت کے دوران میں خود کو حظ بہم پہنچانے کے لیے اپنے لطیف حواس کو بھی زیادہ سے زیادہ متحرک بنا سکتے ہیں۔

ڈاکٹر طارق ہاشمی

☆..........☆☆☆..........☆

خالد محمود خان

تراجم:

۱۔ نیلسن منڈیلا کی آپ بیتی "A Long Walk to Freedom" کا ترجمہ "آزادی کا طویل سفر"

۲۔ پائلو کوئلو کے ناول "Alchemist" کا ترجمہ "الکیمسٹ"

۳۔ ہٹلر کی محبوبہ (ایوا بران: سوانح، شخصیت اور ڈائری)

افسانہ:

تیری کہانی میری

ڈراما:

ورق شاپ

خاکہ:

یادِ یارِ مہربان

تحقیق و تنقید:

۱۔ فکشن کا اسلوب

۲۔ فنِ ترجمہ نگاری: نظریات

۳۔ فنِ ترجمہ نگاری: لفظوں کی ثقافت کا نظریہ

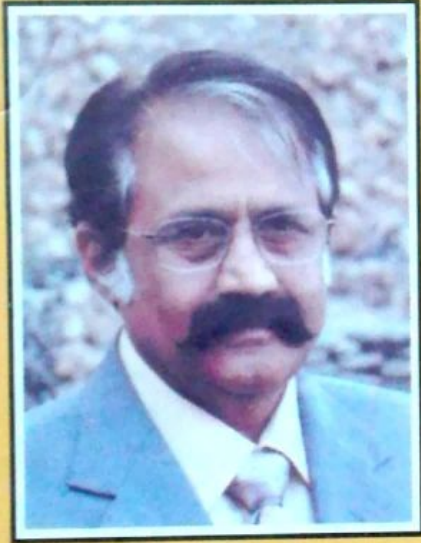
۴۔ فنِ ترجمہ نگاری: اصطلاحاتِ ترجمہ

۵۔ فنِ ترجمہ نگاری: اطلاقی جہات

۶۔ فنِ ترجمہ نگاری: تاریخِ ترجمہ

لغات:

۱۔ لُغاتِ لسانیات

۲۔ لُغاتِ ادب

فکشن ہاؤس

لاہور • حیدر آباد • کراچی

@fictionhousepublishers www.fictionhouse.com.pk